

VON APELLES ZU BÖCKLIN
UND WEITER

I



Antike Landschaft mit dem Parisurteil in einem Hause der Stabianer Straße zu Pompeji

Nach einem Originalaquarell von H. C. Krohn im Albertinum zu Dresden

Zum Text auf Seite 35

VON APELLES ZU BÖCKLIN UND WEITER

GESAMMELTE
KUNSTGESCHICHTLICHE AUFSÄTZE,
VORTRÄGE UND BESPRECHUNGEN

VON

KARL WOERMANN

ERSTER BAND

BIS ZUM SIEBZEHNTEN JAHRHUNDERT

MIT EINEM TITELBILD IN FARBENDRUCK
UND ZWEI KUNSTBEILAGEN IN LICHTDRUCK



ESZLINGEN A. N.
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
1912

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Vorwort

In diese Sammlung meiner „Kleinen Schriften“ sind natürlich nur Arbeiten aufgenommen worden, von denen ich hoffe, daß sie noch heute den Zweck erfüllen, zu dem sie geschrieben oder gesprochen worden sind. Die älteren Aufsätze sind daher auch, wie zu jedem von ihnen bemerkt worden ist, entweder durch Umarbeitung, durch Anmerkungen oder durch Nachträge in Einklang mit dem gegenwärtigen Stande der kunstgeschichtlichen Forschung gebracht worden. Die hier vereinigten Arbeiten sind teils wissenschaftliche Untersuchungen und Besprechungen, die zumeist für meine Fachgenossen bestimmt waren, teils Festreden und Vorträge, die ursprünglich vor Künstlern gehalten worden, teils Darstellungen, die von Anfang an für größere Kreise kunstliebender Leser berechnet waren. Diese Entstehungsunterschiede habe ich aber, da dieses Buch sich, wie fast alle meine Schriften, an weitere und engere Kreise zugleich wendet, in der Anordnung der Einzelarbeiten nicht zum Ausdruck bringen wollen, sondern sie nach kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten zu einem möglichst organischen Ganzen aneinanderzureihen versucht.

Für freundliche Unterstützung bei der Überarbeitung der ersten beiden Aufsätze schulde ich Herrn Professor Paul Herrmann aufrichtigsten Dank, für liebenswürdige Beihilfe bei der Zusammenstellung habe ich Herrn Dr. Hermann Hieber zu danken.

Dresden, im Oktober 1911

Karl Woermann

Inhaltsübersicht

ERSTER ABSCHNITT

Zur antiken Kunst

Seite
I. Apelles 3

II. Die Landschaftsmalerei bei Griechen und Römern 19

ZWEITER ABSCHNITT

Zur Kunst der italienischen Renaissance

I. Masaccio und Masolino. Eine kunstgeschichtliche Streitfrage 41

II. Die italienische Bildnismalerei der Renaissance
1. Einleitung 49
2. Die Bildnismalerei in der alten Welt 51
3. Die italienische Bildnismalerei des Mittelalters 52
4. Die Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts 54
5. Gemalte florentinische Reiterbildnisse des 15. Jahrhunderts 55
6. Das Bildnis in der florentinischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts 56
7. Das italienische Profilbrustbild des 15. Jahrhunderts 58
8. Von vorn gesehene Brustbilder der italienischen Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts 61
9. Halbfiguren und Brustbilder in halber Wendung nach vorn 61
10. Das Bildnis in der italienischen Wandmalerei des 15. Jahrhunderts . . 63
11. Das Selbstbildnis in der italienischen Historienmalerei des 15. Jahrhunderts 64
12. Stifterbildnisse in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts . . . 64
13. Bildnisse unter den handelnden Personen und den Zuschauern in der religiösen Geschichtsmalerei des 15. Jahrhunderts 66
14. Bildnisse in der weltlichen Geschichtsmalerei des 15. Jahrhunderts . . 68
15. Eigentliche Bildnisgruppen in der italienischen Wandmalerei des 15. Jahrhunderts 69
16. Die Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts 70
17. Selbstbildnis und zeitgenössische Bildnisse in der Historienmalerei des 16. Jahrhunderts 71
18. Das selbständige Bildnis in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts 73
19. Die venezianischen Halb- oder Idealbildnisse 75
20. Rafael als Bildnismaler 75
21. Die übrigen mittelitalienischen Geschichtsmaler des 16. Jahrhunderts als Bildnismaler 77
22. Die oberitalienischen Geschichtsmaler des 16. Jahrhunderts bis auf Tizian als Bildnismaler 79
23. Florentinische Bildnismaler von Beruf im 16. Jahrhundert 81
24. Oberitalienische Bildnismaler von Beruf im 16. Jahrhundert 82
25. Tizian als Bildnismaler 83

Seite

III. Michelangelo. Festrede zur Feier seines 400. Geburtstages, gehalten im Künstlerverein „Malkasten“ zu Düsseldorf am 6. März 1875 87

IV. Michelangelos Leda nach alten Stichen 96

V. Leonardo, Giorgione, Sebastiano. Drei Bücherbesprechungen
1. Woldemar von Seidlitz' Leonardo da Vinci 105
2. Ludwig Justis Giorgione 108
3. Pietro d'Achiardis Sebastiano del Piombo 114

VI. Rafael. Festrede zu seinem 400. Geburtstag 116

VII. Rafaels Sixtinische Madonna 129

VIII. Piacentinische Nachrichten und Urkunden zur Geschichte von Rafaels Madonna Sistina 148

IX. Herrn Badrutts Assomptione und Rafaels Madonna Sistina . . 158

X. Giovanni Morelli, Alois Riegl, Richard Muther. Drei Bücherbesprechungen
1. Ivan Lermolieffs (Giovanni Morellis) kunstkritische Studien über italienische Malerei
A. Die Galerien in München und Dresden (Leipzig 1891). . . . 164
B. Die Galerie zu Berlin (Leipzig 1893) 168
2. Alois Riegls Entstehung der Barockkunst in Rom 173
3. Richard Muthers Geschichte der Malerei 175

DRITTER ABSCHNITT

Zur älteren deutschen Kunst

I. Dürers niederländische Reise. Eine deutsche Künstlerfahrt im 16. Jahrhundert 181

II. Dresdener Burgkmair-Studien
1. Die Dresdener Abschrift des Entwurfs 200
2. Die Dresdener Holzschnitte 203

III. Die Pseudogrünewaldfrage. 1881 und 1898 207

IV. Die Ergebnisse der Dresdener Cranach-Ausstellung 1899 . . . 217

V. Zur altdeutschen Kunst. Drei Bücherbesprechungen
1. Robert Bruck, Die elsässische Glasmalerei vom Beginn des 12. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts 246
2. Friedrich Leitschuh, Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande 248
3. Robert Stiaßny, Altsalzburger Tafelbilder 250

VI. Die Nachbildung der Holbeinschen Madonna in Dresden . . . 252

VII. Von deutscher Kunst. Betrachtungen und Folgerungen 259

Alphabetischer Schriftennachweis zum ersten Bande 282

ERSTER ABSCHNITT

Zur antiken Kunst

I. Apelles*)

Ewige Dauer ist keinen Werken von Menschenhand beschieden. Nur wenige, ganz wenige wirkliche Meisterschöpfungen der Kunst haben bisher ein Alter von Jahrtausenden erreicht. Auch von den gefeierten Hauptwerken der großen altgriechischen Künstler ist es weitaus den meisten nur einige Jahrhunderte lang vergönnt gewesen, empfängliche Beschauer zu erheben und zu erquicken. Der Ruhm der Meister aber hat ihre Schöpfungen überdauert; ihre Namen hallen durch die Jahrtausende weiter, und es gehört zu den dankenswertesten, wenn auch keineswegs dankbarsten Aufgaben der Kunstgeschichte, diese tönenden Namen aus dem Vorrat der schriftstellerischen Überlieferung und der in Trümmern und Bruchstücken erhaltenen Kunstdenkmäler, wenn nicht mit Fleisch und Blut, so doch mit einigermaßen erkennbaren Umrissen zu umkleiden.

Kunstgeschichte und Künstlergeschichte, die sich in der Entwicklung der letzten fünfhundert Jahre keineswegs so scharf auseinanderhalten lassen, wie es hier und da angestrebt wird, sind in der Erforschung des Werdeganges der altgriechischen Kunst wirklich auf getrennte Wege angewiesen. Von den köstlichsten Bauschöpfungen der Griechen ist uns freilich eine ansehnliche Reihe, wenn auch meist in Trümmern, erhalten. Von den berühmtesten Werken der griechischen Bildnerei ist nur eine kleine Anzahl, wie der Hermes des Praxiteles, ziemlich unversehrt auf unsere Zeit gekommen; doch lassen wenigstens die Richtungen und Schulen der griechischen Bildnerei sich in zahlreichen erhaltenen Bronze- und Marmorwerken erkennen, ja in Kopien haben sich auch schriftstellerisch bezeugte Meisterwerke dieser Kunst in so großem Umfange erhalten, daß Furtwängler es nach der Vorarbeit der Forscher von Winckelmann bis Brunn bereits versuchen konnte, fast jedem erhaltenen antiken Bildwerke einen festen Platz in der Kunstgeschichte anzuweisen. In Bezug auf die griechische Malerei aber, die, wie wir heute wissen, keineswegs eine geringere, vielleicht sogar eine größere Rolle in der Entwicklungsgeschichte der hellenischen und hellenistischen Kunst spielte als die Bildnerei, stehen die durch die Schriftquellen überlieferte Künstlergeschichte und die in den wieder ausgegrabenen Wandgemälden, Mosaiken und Vasenbildern bruchstücksweise erkennbare Kunstgeschichte einander nach wie vor beinahe fremd gegenüber. Abschnitte der Geschichte der griechischen Vasenmalerei lassen sich freilich mit den Künstlernamen der Vaseninschriften ausstatten; auch einzelne erhaltene Mosaiken und bemalte Marmortafeln sind mit Künstlernamen versehen; aber gerade diese gehören nicht zu den von der schriftstellerischen Künstlergeschichte überlieferten Namen. Kein einziges Originalgemälde eines der gefeierten Maler der alten Griechen, ja nicht einmal eine beglaubigte oder doch annehmbare Kopie nach einem der gepriesenen Gemälde des Altertums hat sich bis in unsere Tage herein erhalten.

---

*) Dieser Aufsatz ist die Neubearbeitung eines Vortrages über „Apelles, den griechischen Rafael", den der Verfasser zwischen 1877 und 1888 an verschiedenen Stellen gehalten hat. Vorausgegangen war seine Behandlung des Meisters in der „Geschichte der Malerei", von Alfred Woltmann und Karl Woermann; später folgte seine kürzere Besprechung des Apelles in der „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker". Der Verfasser fühlte das Bedürfnis, vom Standpunkt der heutigen Forschung aus, nochmals auf die griechische Malerei und ihrer berühmtesten Vertreter zurückzukommen.

Höchstens einige Bestandteile solcher Kopien sind in den zahlreichen, mehr oder weniger handwerksmäßigen Wandgemälden, die in Rom, in Herkulaneum und in Pompeji ausgegraben worden, in dekorativer Umgestaltung wieder zum Vorschein gekommen.

Ein merkwürdiger Zufall will, daß Publius Secundus Plinius d. Ä., eben jener römische Schriftsteller, der einen Abriß der Geschichte der griechischen Malerei hinterlassen hat, bei demselben Vesuvausbruch des Jahres 79 n. Chr. ums Leben kam, dem wir die Erhaltung weitaus der meisten der überhaupt erhaltenen antiken Wandgemälde unter den Rapilli und der Asche seines Auswurfs verdanken. Schade nur, daß sich gerade zwischen jener Geschichte der großen altgriechischen Maler, die Plinius anstandslos und zum Teil auch wohl kritiklos aus den (von Kalkmann untersuchten) verlorenen griechischen Quellen zusammengetragen hat, und dem außerordentlich reichen Denkmälervorrat, wie er in den in Rom und namentlich in Herkulaneum und Pompeji wieder ausgegrabenen Wandgemälden vorliegt, keine irgendwie zuverlässige Brücke schlagen läßt. Dazu ist schon der zeitliche Abstand, der diese erhaltene Wandmalerei, die kaum über 100 v. Chr. hinaufreicht, von der Blütezeit der großen griechischen Maler, die nur bis zum Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. herabreicht, viel zu groß; und die allerdings älteren Wandgemälde der Grabkammern Etruriens und die zahlreichen, aus der früheren Zeit erhaltenen Vasenbilder können nur zur Illustration der ältesten Entwicklungsstufen der Malergeschichte herangezogen werden. Die römische und kampanische Wandmalerei aber kann um so weniger ohne weiteres als Spiegelbild der klassischen Malerei der großen griechischen Künstlerzeit gelten, als die geschickten Kunsthandwerker, die die Zimmerwände Roms und Pompejis bemalten, wie sich durch Herrmanns großartige neue Veröffentlichung immer mehr herausstellt, zunächst nur ihren eigenen dekorativen Eingebungen und Bedürfnissen folgten.

Unzweifelhaft freilich gehen manche jener erhaltenen Wandgemälde, die auch äußerlich als nachgeahmte, umrahmt in die Wände eingelassene Tafelbilder gekennzeichnet sind, auf einstmals berühmte griechische Originalschöpfungen zurück, die ihren figürlichen Hauptmotiven nach vielleicht als Vorlagen in Musterbüchern verbreitet waren. Ebenso unzweifelhaft aber schalteten jene Stubenmaler Roms, Pompejis und Herkulaneums durchaus willkürlich mit diesem überlieferten Material. Bei ihrem großen dekorativen Feingefühl kam es ihnen, wenn sie verschiedene Wände des gleichen Zimmers mit Bildern zu schmücken hatten, viel weniger darauf an, daß diese genau mit den Originalvorbildern übereinstimmten, als daß sie, worauf Trendelenburg schon vor Jahrzehnten hingewiesen, einander als Gegenstücke in der Massenverteilung, in der Linienführung und in der Färbung entsprachen und sich zugleich der Gesamtstimmung des Raumes unterordneten, zu dessen Schmuck sie bestimmt waren. Selbst der Lichtfall wurde nach Rücksichten dieser Art durchgeführt. Sollten z. B. drei Wände eines an einer Seite offenen Zimmers mit Gemälden geschmückt werden, so wurde oft genug, wie man das im Hause der Vettier in Pompeji beobachten kann (vgl. Herrmanns Text zu Tafel 38, 39, 40 seines Werkes), das Bild der Rückwand mit richtig von vorn gemaltem Licht, das Bild zur Linken mit von links nach rechts fallenden, das Bild zur Rechten mit von rechts nach links fallenden Schatten ausgestattet; und je nachdem das erste (vielleicht zufällig zuerst gemalte) Bild eines Raumes gedrängter zusammengeschlossene oder weiter auseinander gehaltene Figuren und Gruppen, einen landschaftlichen oder einen architektonischen Hintergrund zeigte, werden auch die Gegenstücke desselben Raumes in diesen Beziehungen so oder so gestaltet. Daraus erklärt es sich denn auch, daß die gleichen Darstellungen in Pompeji oder gar in Rom und in Pompeji, die offenbar auf dasselbe einst berühmte Vorbild zurückgehen, in verschiedenen Häusern ein recht verschiedenes Ansehen erhalten. Auf einem um 1880 in Pompeji aufgedeckten

Medeabilde des Museums von Neapel (Herrmann, Taf. 73) ist die in anderen Bildern desselben Gegenstandes, wie in dem schon früh in Herkulaneum ausgegrabenen Gemälde desselben Museums (Herrmann, Taf. 7) stehend dargestellte Medea offenbar nur aus dem Grunde sitzend wiedergegeben, weil auch auf den Gegenstücken (Herrmann, Taf. 71 und 72) die Hauptfiguren sitzende Gestalten sind. Und doch nimmt man wohl mit Recht an, daß beide Bilder auf Motive des durch die Schriftquellen beglaubigten Medeabildes des Timomachos von Byzanz zurückgehen. Man vergleiche auch die Darstellung der von Argus bewachten Io im „Hause der Livia" auf dem Palatin in Rom mit dem gleichen Bilde in Pompeji (Herrmann, Taf. 51). Beide werden auf ein Bild des attischen Malers Nikias zurückgeführt. Gerade wegen der willkürlichen Veränderungen, die die Wandmaler Roms und Pompejis mit ihren Vorlagen vornahmen, erscheint es von vornherein hoffnungslos, in irgendeinem dieser späten Wandgemälde eine genaue, auch in Bezug auf den räumlichen Zusammenschluß zuverlässige Wiedergabe eines berühmten altgriechischen Gemäldes wiederzufinden; und wenn in dem bekannten Bilde des Opfers der Iphigenie aus der „Casa del poëta tragico" in Pompeji (Herrmann, Taf. 15) nur einige Motive an das durch die Schriftquellen bekannte Bild des Timanthes erinnern, so erscheint das unter diesen Umständen nur als selbstverständlich. Klein genug ist übrigens die Zahl der kampanischen Wandgemälde, in denen man mit einiger Wahrscheinlichkeit Motive einst berühmter Tafelgemälde wiederzufinden gemeint hat. Auf den berühmtesten aller griechischen Maler, Alexanders des Großen Freund Apelles, unter dessen Namen wir diese Untersuchungen anstellen, hat erst vor kurzem Jan Six ein bekanntes herkulanisches Bild des Neapler Museums, die Auffindung des Telephos durch Herakles (Herrmann, Taf. 78—80) zurückführen zu können gemeint. Soviel ich sehe aber haben die Archäologen diese Zurückführung einstimmig abgelehnt; und die schriftstellerischen Überlieferungen, daß Apelles einmal einen abgewandten Herakles und einmal ein Hirschkalb gemalt, ist in der Tat doch zu unbestimmt, um sie auf dieses Bild, dessen Hirschkalb obendrein eine Hirschkuh ist, anwenden zu können. Auch andere ähnliche Versuche sind mißglückt. Es bleibt dabei: auch von den „unsterblichen" Gemälden des Apelles, des meistgefeierten antiken Malers, des griechischen Meisters, dessen Namen jedes Jahrhundert dem folgenden zugerufen hat, ist keines bis auf uns gekommen; ja, nicht einmal eine Kopie eines Bildes des Meisters hat sich erhalten.

Daß Apelles, bei dem wir verweilen wollen, wirklich der berühmteste aller griechischen Maler seit der Zeit Alexanders des Großen gewesen, geht nicht nur aus den verschiedensten Schriftquellen hervor, die keines anderen griechischen Malers so oft gedenken wie des Apelles, folgt nicht nur daraus, daß sein Name stets in einem Atem mit den größten Bildhauern wie Phidias genannt und, wenn er mit anderen berühmten Malern, wie Zeuxis und Parrhasios zusammen erwähnt wird, diesen in der Regel vorangestellt wird, sondern ergibt sich auch aus den ausdrücklichen Worten des Plinius: „Alle früheren und alle nach ihm gekommenen Maler übertraf Apelles." Auch spiegelt es sich in dem Nachruhm des Meisters wider, der ihn durch das ganze Mittelalter und die Renaissancezeit hindurch begleitet hat, in denen der Name keines anderen griechischen Malers einen so hellen Klang bewahrt hatte wie der seine. Wie sich durchs dunkelste Mittelalter hindurch die Kunde von dem großen Dichter Virgil auch im Volksmunde, der den Sänger zu einem gewaltigen Zauberer machte, lebendig erhielt, so vererbte sich auch die Überlieferung, daß Apelles, der Freund Alexanders des Großen, der größte Maler der Welt gewesen sei, ein Künstler, der ein Pferd so lebendig wiederzugeben verstanden, daß die anderen Pferde ihm zuwieherten, der die Liebesgöttin Aphrodite so schönheitsstrahlend dargestellt habe, daß die Dichter sangen, erst seit sie von Apelles gemalt worden ist, sei sie in Wirklichkeit dem Schaume entstiegen; und der seinen königlichen Gönner

so vorzüglich zu treffen gewußt hat, daß dieser sagte, es gebe zwei Alexander, den unbesieglichen Sohn Philipps und den unnachahmlichen des Apelles. Während des ganzen Mittelalters, ja noch bis tief in die Neuzeit herein, faßte man in dem Namen des Apelles den Inbegriff aller höchsten Leistungen auf dem Gebiete der Malerei zusammen, nannte man die Malerei in gelehrterer Redeweise schlechthin die apelleische Kunst, und glaubte man selbst einen großen Meister wie Dürer nicht höher ehren zu können, als wenn man ihn als den Apelles seines Volkes oder seiner Zeit bezeichnete. Die Kunde von den Wundern, mit denen die gewaltigen Maler der Neuzeit, wie Leonardo, Michelangelo, Rafael, Tizian und Correggio, wie die Brüder van Eyck, Memling, Dürer und Holbein, die Welt erfüllt hatten, mußte erst ins Bewußtsein weiter Kreise übergegangen sein, ehe der Glanz des Namens Apelles von dem Lichte der neuen Sonnen verdunkelt wurde. Aber er wurde verdunkelt; er geriet beinahe in Vergessenheit; und wenn wir heute weiteren Kreisen die Bedeutung des Apelles vergegenwärtigen wollen, so sagen wir, umgekehrt, er sei der griechische Rafael oder der griechische Correggio gewesen. Ja, die Gelehrten streiten sich darüber, ob es richtiger sei, ihn mit Rafael oder mit Correggio zu vergleichen.

Wenn ich also in Anlehnung an alles, was Brunn, Wustmann, Sauer, Klein, Kalkmann, Girard, Six, Winter, Pfuhl und ich selbst über Apelles geschrieben haben, versuchen will, den alten Schriftquellen und unserer aus verschiedenen Denkmälern gewonnenen Gesamterkenntnis der Entwicklungsgeschichte der griechischen Kunst ein einigermaßen anschauliches Bild vom Leben und Schaffen des berühmten Malers zu entlocken, so gestehe ich dabei von vornherein, Apelles zugleich als die Verkörperung der Leistungsfähigkeit der ganzen Blütezeit der griechischen Malerei anzusehen.

Apelles war ein echter kleinasiatischer Ionier, ein Sprößling jener uralten griechischen Pflanzstätten jenseits des Meeres, die von Anfang an einen Hauptanteil an der Entwicklung hellenischer Gesittung gehabt hatten. Die meisten Schriftstellen bezeichnen Ephesos, eine andere nennt das benachbarte Kolophon, eine dritte Kos als seine Vaterstadt. Da eine dieser Stellen aber selbst die Erläuterung gibt, daß Apelles zwar von Geburt Kolophonier gewesen sei, aber das ephesische Bürgerrecht erworben habe, so können wir uns dabei beruhigen. Übrigens war er auch mit Kos, für das er eine Reihe seiner berühmtesten Bilder gemalt hatte, so eng verknüpft, daß die Koer ihn vielleicht so gut wie die Ephesier mit ihrem Bürgerrecht bedacht haben.

Daß des Meisters Vater Pytheas Maler gewesen sein soll, ist nicht anzunehmen, da er nicht als sein Lehrer genannt wird; Klein hat wahrscheinlich gemacht, daß er ein wohlhabender Goldschmied gewesen ist. Seinen Sohn Apelles schickte Pytheas zu dem sonst unbekannten Maler Ephoros in der reichen, kunstsinnigen Nachbarstadt in die Lehre. Ephesos gehörte zu den prächtigsten Kunststädten der damaligen Welt. Sein berühmter Artemistempel wurde vor dem Brande, der ihn in Alexanders Geburtsnacht zerstört haben soll, wie nach seiner Wiederherstellung zu den Wundern der Welt gerechnet; und einer der nächsten und reifsten Vorgänger des Apelles, Parrhasios, der ebenfalls zu den größten der großen griechischen Maler gerechnet wird, war in Ephesos zu Hause gewesen. Gleichwohl duldete es Apelles nicht in Ephesos. Die Zeiten des Parrhasios, der auch meist auswärts gearbeitet hatte, waren eben vorüber. Neue, unter sich verschiedene Richtungen der Malerei blühten namentlich in Athen und in Sikyon. Die dorische Schule in Sikyon galt als die beste Schule im eigentlichen Sinne des Wortes. Sie rühmte sich ihrer „Chrestographie“, was ich doch nicht mit Michaelis einfach als „Idealmalerei“ übersetzen möchte. „Chrestos“ heißt tüchtig, brauchbar, gut. Die Chrestographie machte den Anspruch, lehrbare und lernbare Malerei nach allen Regeln der Kunst zu sein. In der Schule von Sikyon wurde der gründlichste Unterricht erteilt, die sorgfältigste Zeichnung gepflegt, das beste Malverfahren gelehrt. Ging von Sikyon doch auch die neue Technik der

enkaustischen Wachsmalerei aus, die sich neben dem Freskoverfahren der großen Wandmalerei und der Tempera der großen Tafelmalerei durchsetzte. Das farbige Wachs wurde manchmal mit dem Spachtel aufgetragen und mit Glühstäbchen vertrieben, manchmal aber auch wie Laurie neuerdings wieder gezeigt hat, in flüssigem Zustande mit dem Pinsel verarbeitet. Der erhöhte Farbenschmelz, der durch das Wachs erreicht wurde, kam besonders kleineren Bildchen zugute.

Der sikyonische Maler Pamphilos, der nach Plinius die Arithmetik und die Geometrie für die Grundlagen jeder Malerei erklärte und sich nach Quintilian durch seine ratio (also seinen rationellen Unterricht) auszeichnete, war damals das anerkannte Haupt der sikyonischen Schule. Für ganz Griechenland setzte er die Einführung des Zeichenunterrichts in den Knabenschulen durch. Selbst aber nahm er nur Schüler an, die ihm ein Honorar von einem Talente, nach unserem Gelde etwa 4000 Mark, zahlten, die sich freilich auf zwölf Jahre verteilten. In diese Schule, zu diesem Meister zog Apelles. Plinius berichtet ausdrücklich, daß Apelles und Melanthios dem Pamphilos das hohe Lehrgeld zahlten. Das erste Gemälde unseres Meisters, von dem wir Kunde haben, malte er in Sikyon mit Melanthios zusammen. Es stellte den sikyonischen Tyrannen Aristratos auf seinem Siegeswagen dar. Aristratos war ein Parteigänger Philipps von Makedonien, und Pamphilos, der Lehrer des Melanthios und des Apelles, war Makedonier von Geburt. Die Beziehungen des jungen Apelles, der durch die Verschmelzung der sikyonischen Gründlichkeit mit seiner angeborenen ionischen Leichtigkeit und Wärme rasch die Blicke aller Kunstfreunde auf sich zog, zu Pella, der Hauptstadt Makedoniens, in der sich damals unter dem Schutze König Philipps Künstler und Gelehrte versammelten, ergaben sich dadurch von selbst.

Hatte König Philipp die Griechen mit eiserner Hand unter sein Joch gebeugt, so beugte er selbst sich willig dem griechischen Geistesleben und der griechischen Kunst. Den tüchtigsten Künstlern der Zeit winkte in Pella ein Hofkünstlertum, von dem sich die alten freien Griechen der Zeit Polygnots und selbst noch des Zeuxis und des Parrhasios nichts hätten träumen lassen. In Pella wirkte damals der große Philosoph Aristoteles als Lehrer Alexanders des Großen, und der berühmte Trauerspieldichter Euripides verbrachte dort den Rest seiner Tage. Auch der größte griechische Bildhauer jenes Zeitalters, Lysippos, lebte am makedonischen Hofe. Schon die Tatsache, daß Apelles berufen wurde, diesen Kreis zu ergänzen, zeugt von der Anerkennung, die er rasch gefunden hatte.

Die Künstler verkehrten in Pella auf vertrautem Fuße mit den Fürsten und Großen des Reiches. Apelles muß schon bald nach seiner Ankunft in Pella Freundschaft mit dem jungen Löwen Alexander geschlossen haben; denn als dieser den Thron bestieg, bestätigte er Apelles als seinen Hofmaler und soll sogar verfügt haben, daß niemand außer ihm sein Bildnis malen dürfe. Das kann so wenig wörtlich zu nehmen sein, wie wenn erzählt wird, Alexander habe die gleiche Verfügung zugunsten des Bildhauers Lysippos und des Steinschneiders Pyrgoteles erlassen. Werden doch ausdrücklich Alexanderbildnisse von anderen Meistern genannt.

Wenn Alexander keinem anderen Maler saß als dem Apelles, so war das für ihn schon ein ungeheurer Erfolg. Jedenfalls wird es ein Erlaß gewesen sein, der unsere Bezeichnung des Apelles als königlich makedonischen Hofmaler rechtfertigte.

Als Alexander dann seine asiatischen Feldzüge antrat, scheint auch unser Künstler Makedonien verlassen zu haben und seinem Gönner zunächst nach Kleinasien gefolgt, dort aber, in seiner Heimat, geblieben zu sein, während der König weiter gen Osten zog, um im raschen Siegeszuge die ganze östliche Welt zu erobern. Apelles ließ sich jetzt in Ephesos nieder und wurde nunmehr wahrscheinlich von dieser Stadt mit ihrem Bürgerrechte beschenkt.

Von den Beziehungen des Apelles zu Alexander werden seltsame Geschichten erzählt, von denen die verschiedenen Archäologen, je nach ihrem Temperament, bald diese, bald jene für unmöglich erklären. Wenn berichtet wird, Apelles habe dem großen Alexander, als dieser in seiner Werkstatt einige verständnislose Bemerkungen über die Kunst machte (imperite multa disserenti), artig (comiter) geraten, zu schweigen, da die Lehrjungen, welche die Farben rieben, über ihn lachten, so erklärt Klein in seiner ausgezeichneten Geschichte der griechischen Kunst es für eine Schnurre, daß der wohlerzogene Apelles gerade seinem Monarchen „Sottisen" gesagt haben solle, wogegen Sauer mit Brunn meint, an sich sei der Vorfall nicht unglaublich, doch werde die Erzählung schon dadurch als Anekdote erwiesen, daß sie auch von anderen, z. B. von Zeuxis und Megabyzos, erzählt werde. Die viel heiklere Geschichte, daß Apelles, als er Pankaspe, die Geliebte Alexanders, doch wohl unbekleidet, gemalt, sich so in sie verliebt habe, daß der König, der es bemerkte, sie ihm geschenkt und er sie geheiratet habe, wird von Sauer so wenig bezweifelt wie von Brunn, auch von Kalkmann kaum beanstandet, von Klein aber für einen Schößling der Phrynelegende erklärt, soweit diese sich auf den großen Bildhauer Praxiteles bezog. Es bleibt dem Leser überlassen, welche von diesen oder anderen Geschichten er für glaubwürdig und welche er für unglaubwürdig überliefert ansehen will. Die Beglaubigung ist überall dieselbe. Den Kern der Geschichte, daß Apelles mit dem großen Alexander innig befremdet war, wird niemand bezweifeln.

Als Alexander starb, war Apelles bereits reich und berühmt genug, um auf fernere Fürstengunst verzichten und leben zu können, wie und wo es ihm beliebte, malen zu dürfen, was seine Seele bewegte. Seinen Wohnsitz scheint er in Ephesos behalten zu haben; aber daß er von hier aus Reisen unternommen hat, ist von vornherein anzunehmen. Nach Alexandreia, an den Hof des Ptolemaios, des Sohnes der Lagos, soll er nur zufällig, vom Sturm verschlagen, gekommen sein, hier aber fürchterliche Abenteuer erlebt haben, die auf die Eifersucht des ägyptischen Hofmalers Antiphilos, eines Hauptvertreters der damaligen „neuesten Richtung", zurückgeführt werden. Die Verleumdungen der Gegner des Apelles sollen ihm den heißen Boden noch heißer gemacht haben. Alles dies klingt wirklich etwas wie „ben trovato". Als Kern bleibt hier die Erkenntnis, daß es Apelles, wenn er überhaupt in Alexandrien gewesen, nicht gelungen ist, dort Fuß zu fassen.

Wahrscheinlicher lauten die Berichte von einer Reise nach Rhodos, die Apelles eigens unternommen habe, um seinen Nebenbuhler, den gefeierten Maler Protogenes, zu besuchen. Was von seinem Verhältnis zu diesem erzählt wird, läßt wenigstens seinen menschlichen und seinen künstlerischen Charakter hell hervortreten. Die Geschichte von den drei ineinander gezogenen feinen Linien freilich, an denen er und Protogenes sich wetteifernd erkannt, muß, so wie sie erzählt wird, auf einem Mißverständnis beruhen. Daß Apelles aber, um Protogenes die verdiente Anerkennung zu verschaffen, das Gerücht verbreitete, er wolle für 50 Talente alle Gemälde des rhodischen Meisters aufkaufen, ist ein zu hübscher Zug, als daß wir ihn für erfunden halten möchten; und wenn Apelles gesagt haben soll, Protogenes, der alles mit ängstlicher Sorgfalt zu vollenden pflegte, sei ihm in allen Stücken ebenbürtig oder gar überlegen, nur darin sehe er seinen Vorzug, daß er die Hand rechtzeitig vom Bilde zu lassen wisse, so wirft das wenigstens auf einen offensichtlichen Unterschied zwischen den Kunstcharakteren der beiden befreundeten Meister ein viel zu helles Streiflicht, als daß wir nicht daran glauben sollten.

Natürlich war Apelles auch wiederholt auf Kos, dessen Heilgottheiligtum mehrere Meisterwerke seiner Hand, sogar das berühmteste von allen besaß. Auf die Möglichkeit, daß auch die Koer ihn deswegen mit ihrem Bürgerrecht beschenkt haben, ist schon hingewiesen worden. Die Ansicht, daß er auch seine letzten Lebensjahre auf Kos verbracht, die ich früher mit Brunn betonte, stützte sich auf den

Bericht, daß der Meister in Kos eine zweite Aphrodite zu malen angefangen habe, die die berühmte erste noch übertreffen sollte, aber, da Apelles vom Tode ereilt wurde, unvollendet geblieben sei. Jüngere Forscher erklären Plinius' ganzen Bericht über diese zweite koische Aphrodite des Apelles mit Six und Klein für eine Fabel, die durch eine mißverständliche Auslegung der Geschichte von der beschädigten berühmten Anadyomene, die niemand herzustellen gewagt habe, entstanden sei. Ob man aber den klaren Bericht des Plinius über die zweite Aphrodite bezweifeln will oder nicht, muß wieder jeder mit sich selbst abmachen. Eine wissenschaftliche Nötigung, sich dieser oder jener Meinung anzuschließen, liegt nicht vor, wie z. B. Sauer an der zweiten koischen Aphrodite des Meisters festhält. Doch gestehe ich, mich selbst in diesem Falle den Zweifeln Six' und Kleins anzuschließen.

Tritt uns das Bild der menschlichen Persönlichkeit des berühmten Meisters von Kolophon aus diesen knappen Berichten über seine Lebensgeschichte, in denen er als Vollmensch erscheint, der Kopf und Herz auf dem richtigen Fleck hatte und fremdes Verdienst mit Rat und Tat anzuerkennen verstand, einigermaßen anschaulich und durchaus sympathisch entgegen, so wird dieses Bild durch andere unverdächtig überlieferte Geschichten noch weiter ausgeführt. Daß er sich hinter den in seiner Werkstatt ausgestellten Gemälden versteckte, um die aufrichtigen Urteile der Besucher zu hören, stimmt mit allem überein, was von der Ehrlichkeit und Selbstzucht des Meisters berichtet wird. Als bei einer solchen Gelegenheit einmal ein Schuster tadelte, daß er den Halbschuhen einer Gestalt zu wenig Ösen (zum Durchziehen der Riemen) gemalt habe, verbesserte er dies sofort. Als aber der Schuster, der dies bemerkte, nun am nächsten Tage, übermütig geworden, auch das Bein zu tadeln anfing, soll Apelles, hervortretend, ihm zugerufen haben: „Sutor ne supra crepidam"; woraus das Sprichwort „Schuster, bleib bei deinem Leisten" entstanden ist. Dieses und andere geflügelte Worte, die Apelles zugeschrieben werden, zeugen alle von seiner Einsicht, aber auch von seiner Schlagfertigkeit. Wurde doch aus jenem Urteil über Protogenes auch das geflügelte Wort: „Manum de tabula", „Die Hand vom Bilde", und spiegelt sich seine künstlerische Gewissenhaftigkeit doch auch in dem Worte wider: „Nulla dies sine linea," was wohl nur als „Kein Tag ohne Arbeit" aufzufassen, nicht aber auf Linien zu beziehen ist, die zur Übung der Fingerfertigkeit gezogen worden wären. Eine Reihe der überlieferten Kunsturteile des Meisters scheint aus seinen Schriften zu stammen; und schon die Tatsache, daß er, wie übrigens so viele griechische Künstler, seinen fachmännischen Erfahrungen eine schriftliche Fassung gab, spricht wieder dafür, daß er zu den denkenden und forschenden Meistern gehörte. Daß er für die Malerei mehr als alle übrigen Künstler getan, heißt es, zeige sich auch in den Schriften, in denen er seine Lehren niedergelegt habe. Namhaft gemacht wird besonders das Lehrbuch, das er seinem sonst unbekannten Schüler Perseus gewidmet hatte. In einer dieser Schriften wird er das bekannte Urteil ausgesprochen haben, daß sein sikyonischer Mitschüler, jener Melanthios, ihm in der „dispositio", sein attischer Zeitgenosse Asklepiodoros aber in der „symmetria" oder in den „Abmessungen" („mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet") überlegen sei, daß er selbst aber vor allen anderen Meistern, auch den berühmtesten, die Charis, die Venustas, also die „Grazie", wie wir sagen, oder das „Schönheitsgefühl", wie wir es wohl am besten in unserer Kunstsprache ausdrücken würden, voraus habe. „Ingenio et gratia," sagt auch Quintilian, also durch Geist und Schönheitsgefühl habe Apelles sich ausgezeichnet. Daß unter der „dispositio", in der Melanthios ihm überlegen gewesen, die Anordnung, die „Komposition" zu verstehen sei, leuchtet auch sofort ein. Schwieriger sind die „Maße" oder „Abmessungen" zu erklären, obgleich Plinius diesen Ausdruck durch die sicher zu ihm, nicht, wie Wustmann vermutete und Overbeck annahm, zu der „dispositio" gehörenden Worte, „d. h. wie weit eins vom anderen abstehen muß", erläutert hat. Die Gegner der Ansicht, daß die Zeit des Apelles

ihren Gemälden überhaupt schon einen räumlichen Zusammenschluß gegeben habe, wie neuerdings wieder Rodenwaldt, beziehen die „Abmessungen“ daher nur auf die Anordnung in der Fläche. Jedenfalls ist es klar, daß von der Verteilung der Figuren und Dinge auf der Bildfläche die Rede ist. Daß hierbei mit Brunn und vielen anderen ebensowohl an die Tiefenrichtung, also die Perspektive, wie an die „Symmetrie“, die Anordnung in der vorderen Ebene, zu denken ist, was freilich auch Kalkmann in Abrede stellte, wird sich aus unserer weiteren Betrachtung ergeben.

Natürlich hatte Apelles von der sikyonischen Schule auch die Neigung zu technischen Versuchen und Untersuchungen übernommen. Daß er sich, wie doch sein Lehrer Pamphilos, an der Ausbildung der enkaustischen Wachsmalerei beteiligt habe, hören wir nicht und ist auch nicht wahrscheinlich. Daß er keine Wandgemälde geschaffen, wird ausdrücklich berichtet. Die große Tafelmalerei in Temperafarben war sein Fach. Daß er diese aber durch eine besondere Erfindung vervollkommnet hat, berichtet Plinius. Aus gebranntem Elfenbein habe er sein Elephantinum genanntes Beinschwarz hergestellt; und mit einer dünnen Lösung dieses „Atramentum“ habe er seine Bilder nach ihrer Vollendung überzogen, wodurch sie vor Staub und Schmutz bewahrt worden, aber auch in der Grellheit ihrer Farbengebung gemildert worden seien. Man hat die Bedeutung dieses Verfahrens so aufgefaßt, als habe Apelles das „Lasieren“ erfunden. Näher liegt es, hier zunächst nur ans Firnissen zu denken.

Daß gerade das Schönheitsgefühl des Apelles dem des Phidias an die Seite gesetzt wird, zeigt, daß er bei all seinem Naturgefühl doch den Idealen der „guten alten Zeit“ treu blieb. Lukian sagt einmal (Vom Tanz, 35): „Nicht minder ist sie (die Tanzkunst) mit der Malerei und der Bildnerei verwandt, in dem sie, ähnlich wie diese, bemüht ist, schöne Formen (so in Paulys Übersetzung; im griechischen Original steht *εὐρυθμία*, Eurythmia) zu schaffen, so daß selbst ein Phidias oder ein Apelles hierin nichts vor ihr voraus zu haben scheinen.“

Mit Spannung werden wir uns, nachdem wir alle diese Urteile anderer und des Meisters selbst über seinen Kunstcharakter kennen gelernt haben, den Berichten der Schriftsteller über seine Werke zuwenden. In Overbecks „Schriftquellen“ werden 29 Bilder des Apelles genannt. Das dreißigste ist inzwischen durch die anschauliche Beschreibung hinzugekommen, die der wiederentdeckte Dichter Herondas oder Herodas in seinem vierten „Mimiambus“ von einem „Stieropfer“ des Meisters bringt, das sich ebenfalls im Asklepieion zu Kos befand.

Weitaus die meisten Bilder des Apelles, derer die Schriftquellen gedenken, sind Bildnisse. Dieser Tatsache müssen wir uns von vornherein mit Nachdruck erinnern. Sagt doch gleich Plinius, es sei überflüssig, aufzuzählen, wie oft Apelles die Könige Philipp und Alexander von Makedonien gemalt habe. Einzeln werden allerdings keine Bildnisse Philipps, sondern nur solche Alexanders, seiner Nachfolger und seiner Feldherren namhaft gemacht. Manche dieser Fürsten- und Feldherrnbildnisse des Meisters wurden offenbar nicht nur durch die geschichtliche Bedeutung der Vorgestellten, sondern auch durch die Handlung, in die diese versetzt wurden, unvermerkt zu Historienbildern, ja zu geschichtlichen Urkunden.

Das berühmteste Bild Alexanders von Apelles' Hand schmückte den Artemistempel zu Ephesos. Es stellte den König als Zeus mit dem Blitze in der Rechten dar. Die Finger der Hand schienen, wie Plinius wußte, aus dem Bilde hervorzutreten, der Blitz schien bereits außerhalb der Tafel zu sein. An der Lichtwirkung dieses Blitzes lag es jedenfalls, daß das Gesicht des Königs, wie Plutarch berichtet, nicht weiß, wie es in Wirklichkeit war, sondern dunkler getönt zu sein schien. Alexander bezahlte das Bild mit 20 Talenten — an 80 000 Mark —, dem höchsten Preise, der bis dahin jemals für ein Gemälde gezahlt worden war. In Rom bewunderte man das Gruppenbild des Königs mit der Siegesgöttin und seinen Schutzheiligen, den Dioskuren Kastor und Pollux, sowie die Darstellung Alexanders auf dem Triumphwagen,

dem nach Plinius die Gestalt des Krieges mit auf dem Rücken gebundenen Händen folgte. Neuere Forscher aber haben, ihrer Meinung nach einsichtiger als Plinius, obgleich sie das Bild nicht gesehen, diese Gestalt vielmehr für die Verkörperung jener unterworfenen Feinde erklärt, die dem Wagen vorausgeführt wurden. Daß Apelles auch ein Reiterbild Alexanders gemalt habe, ist an sich wahrscheinlich. Da ein solches aber nur in Verbindung mit jener Anekdote erwähnt wird, nach der ein lebendes Pferd dem gemalten Rosse zugewiehert hätte, meint man, die ganze Nachricht verdächtig finden zu müssen. Unwahrscheinlich aber ist die Geschichte, die nur dadurch, daß sie auch in anderer Weise erzählt wird, als Anekdote erscheint, an sich keineswegs. Habe ich es doch, während ich an diesem Aufsatz schreibe, erlebt, daß mein schwarzer Kater fauchend auf eine auf Pappdeckel gemalte Katze zusprang. Übrigens heißt es, Alexander sei mit seinem Reiterbilde nicht zufrieden gewesen, als aber sein Pferd dem gemalten zugewiehert, habe Apelles gesagt: „Dein Pferd, o König, scheint kunstverständiger zu sein (*γραφικώτερος εἶναι*) als du.“ Von den Feldherren Alexanders malte der Meister z. B. den Kleitos, den Retter des Königs in der Schlacht am Granikos, wie er, den Helm von seinem Waffenträger in Empfang nehmend, mit seinem Pferde in die Schlacht stürmte, den Neoptolemos zu Pferde in der Perserschlacht, Antigonos, den Feldherrn, der wegen seiner Einäugigkeit der Kyklop genannt wurde, einmal zu Pferde, einmal neben seinem Pferde einherschreitend; und von jenem Reiterbilde des Antigonos, den Apelles, um seine Einäugigkeit zu verdecken, im Profil darstellte, heißt es, daß einige Kenner es allen anderen Werken des Meisters vorgezogen haben. Archelaos, den König von Makedonien, der als Freund der Gelehrten bekannt war, malte der Meister mit seiner Gattin und seiner Tochter. Es ist das erste Familiengruppenbild, dessen die Geschichte der griechischen Malerei gedenkt, wenn man nicht schon des Pamphilos „Cognatio“ — woran ich allerdings festhalten möchte — als solches auffassen will. Nur genannt werden die Bildnisse des Statthalters Menander und eines gewissen Antaios auf Rhodos, eines gewissen Habron auf Samos und des Tragöden Gorgosthenes zu Alexandrien. Auch von einem Selbstbildnis des Apelles erfahren wir nur durch ein nichtssagendes Epigramm. An jenem Nacktbild der Pankaspe lobt Plutarch die blühende, rosige Färbung, die das Blut durch die Haut hindurchschimmern ließ. Was es mit „den Sterbenden“, die Plinius unter den Werken des Meisters nennt, für eine Bewandtnis hat, ist schwer zu sagen. Von den Werken des Meisters, die wir kennen, könnte höchstens eines der Bildnisse, die einen der Feldherren in der Schlacht darstellen, Sterbende enthalten haben.

Die zweite Hauptklasse von Gemälden des Apelles entlehnte ihre Stoffe den lichten Höhen und den beschatteten Seitentälern des Olympos. Von dem „Herakles mit abgewandtem Gesichte“, den Six in dem herkulanischen Telephosbilde wiedererkennen wollte, hören wir so wenig Näheres wie von dem nackten Heroen, „der die Natur selbst herausforderte“. Beide Überlieferungen könnten auf dasselbe Bild zurückgehen. Von der Charis des Apelles, der Göttin der Anmut im Odeion zu Smyrna, berichtet Pausanias, daß sie, im Gegensatz zu der späteren Auffassung der Charitinnen, noch bekleidet dargestellt gewesen sei. Es würde uns etwas fehlen, wenn wir nicht hörten, daß Apelles, der Maler der Anmut, auch die Göttin der Anmut selbst gemalt habe. Seine „Tyche“ haben wir uns nach Maßgabe der bekannten Tyche, d. h. des Glückes, des Gedeihens, der Stadtgöttin von Antiocheia des Eutychides, von der eine vatikanische Marmorgruppe eine Vorstellung gibt, ebenfalls als thronende Stadtgöttin zu denken. Weitaus die berühmteste Göttinnendarstellung des Apelles aber war seine „Aphrodite Anadyomene“, die aus dem Meere aufsteigende Liebesgöttin im Asklepieion zu Kos. Mit dem Unterkörper befand sich die Göttin noch im Wasser, durch das er hindurchschimmerte. Mit den Händen preßte sie das salzige Naß aus ihrem Haare. Unter den gemalten Aphroditen nahm sie dieselbe

Stellung ein, die die weltberühmte knidische Aphrodite des Praxiteles in der Plastik behauptete. Die Bürger von Kos hatten das Bild bei Apelles bestellt. Kaiser Augustus, der ihnen 100 Talente an ihren Abgaben dafür erließ, entführte es nach Rom, wo es im Tempel des Cäsar aufgestellt wurde. Schon zu Neros Zeiten war es so verdorben, daß kein Künstler es herzustellen wagte. Der Kaiser ließ es daher durch eine Kopie von der Hand des Dorotheos ersetzen. Wenn das Bild einmal als monoknemos, als einschenkelig bezeichnet wird, so bezog sich das, wie wir mit Studniczka annehmen, wahrscheinlich auf die Verletzung des einen Beines. Ob das verletzte Original dann, wie derselbe Forscher annimmt, vom Kaiser einem Freunde in Cumä geschenkt worden ist, wo es sich zur Zeit des Petronius befunden habe, wollen wir lieber dahingestellt sein lassen. Die Dichter besangen das herrliche Bild, am schönsten wohl sang Leonidas von Tarent:

Als die des Meeres Mutterschoß entflohene
Schaumtriefende, geburtenfrohe Kypria
Apelles sah, da hat den sehnsuchtsvollen Reiz
Gemalt nicht, sondern lebenswarm er abgeformt.
Wie preßt mit zarter Hand sie aus ihr nasses Haar!
Wie milde strahlt in ihren Augen Sehnsuchtsglut!
Und wie ein reifend Äpfelpaar schwillt ihre Brust!
Athene selbst und Hera werden nun gestehn:
O Zeus, wir unterliegen in dem Schönheitsstreit.

Natürlich ein Hinweis auf das Parisurteil. Das Hauptmotiv hat sich in keinem antiken Gemälde erhalten, wohl aber in plastischen Bildwerken; am nächsten scheint ihm ein bei Michaelis abgebildeter Marmortorso der Halbfigur einer Venus im Louvre zu kommen.

Daß die zweite Venus, die Apelles für die Koer gemalt haben soll, von gewichtigen Stimmen, vielleicht aus richtigem Gefühl heraus, bezweifelt wird, ist schon gesagt worden.

Aber noch eine Göttin, die der Meister gemalt hatte, war berühmt: Die Artemis im Chore der schwärmenden Nymphen, die Plinius, wie schon Lessing annahm, Dilthey so gut wie bewiesen hat, irrtümlich als „opfernde Jungfrauen“ bezeichnete. Es war ein Bild, das wir uns mit Brunn ähnlich so vorstellen dürfen wie Domenichinos Gemälde in der Galerie Borghese in Rom. Plinius erzählt, die feinsten Kenner hätten dieses Werk des Apelles seinem Aphroditebilde sogar vorgezogen; es sei viel schöner gewesen als die homerischen Verse, die es illustriert haben; und man hat dabei an die schönen Verse der Odyssee gedacht:

So wie Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
Über Taygetos Höh'n und das Waldgebirg Erymanthos,
Und sich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen —
Sie nun zugleich und die Nymphen, des Ägiserschütterers Töchter,
Ländliche, hüpfen in Reih'n, und herzlich freuet sich Leto;
Denn sie ragt vor allen an Haupt und herrlichem Antlitz,
Leicht auch wird sie im Haufen erkannt, schön aber sind alle —
Also schien vor den Mädchen an Reiz die erhabene Jungfrau.

Daß Apelles diese mythologischen Stoffe nicht religiös, sondern im Sinne seiner weltlich werdenden Zeit anmutig heiter, fast sittenbildlich auffaßte, geht aus diesen Beschreibungen deutlich genug hervor; und mehr sittenbildlich, einschmeichelnd, als religiös weihevoll scheint er auch religiöse Zeremonienbilder gemalt zu haben. Hierher gehört der Festzug des Dianapriesters Magabyzos zu Ephesos, von dem wir freilich nichts Näheres hören, hierher aber auch die Darstellung jenes Stieropfers im Asklepieion zu Kos, von dem wir erst seit einem Jahrzehnt durch die in einem Papyrus des British Museum aufgefundenen, von Otto Crusius 1897 herausgegebenen

und erläuterten „Mimiamben“ des Herondas (Herodas) Kenntnis haben. Die Wirkung des Bildes auf die beschauenden Frauen wird in flotten Choliamben anschaulich geschildert. Laut aufschreien möchte die eine beim Anblick des Stieres, dessen eines Auge sie anblickte; lebhaft wird die silberne, in Glanzlichtern schimmernde Feuerzange des Knaben bewundert, der den Altar bediente.

In vollem Gegensatze zu diesen realistisch aus dem Leben gegriffenen Darstellungen stehen nur ein paar aus Begriffsverkörperungen und Naturerscheinungen gebildete Gemälde des Meisters. Plinius sagt, Apelles habe auch gemalt, was man nicht malen könne: Donner, Blitz und Keilschleuderung. Da Plinius die griechischen Gestalten Bronte, Astrape und Keraunobolia kennt, so ist es von vornherein wahrscheinlich, daß auf dem Bilde des Apelles die drei Naturkräfte als weibliche Gestalten verkörpert gewesen sind. Klein meint, auf einen Hinweis bei Pausanias gestützt, es könne ein Kultbild in Arkadien gewesen sein. Die von Plinius selbst geschilderte malerische Wirkung des Blitzes in der Hand des ephesischen Alexanders des Meisters läßt uns natürlich ähnliche Wirkungen auch in diesem Bilde vermuten.

An den Schluß stellen wir die Hauptallegorie, die Apelles gemalt hat, das vielbesprochene, mit Unrecht bezweifelte, von Lukian ausführlich beschriebene Gemälde der „Verleumdung“, das aber, weil eine so genaue Beschreibung von ihm vorlag, in der Renaissancezeit von einer Reihe bedeutender Maler nachgeschaffen werden konnte. Die Beschreibung Lukians möge hier vollständig Platz finden: „Auf der rechten Seite sitzt ein Mann mit langen Ohren, denen wenig fehlt, für Midasohren gelten zu können. Seine Hand ist nach der von ferne auf ihn zukommenden Verleumdung ausgestreckt. Neben ihm stehen zwei weibliche Gestalten, die ich für die Unwissenheit und das Mißtrauen halte. Von der linken Seite her nähert sich ihm die Verleumdung in Gestalt eines ungemein reizenden, aber erhitzten und aufgeregten Mädchens, deren Züge und Gebärden Wut und Zorn verraten. In der Linken hält sie eine brennende Fackel; mit der Rechten schleppt sie einen jungen Mann bei den Haaren herbei, der die Hände gen Himmel emporhält und die Götter zu Zeugen anruft. Vor ihr her geht ein bleicher, häßlicher Mann mit scharfem Blicke, der ganz so aussieht, als ob ihn eine lange Krankheit abgezehrt hätte, und den wohl jeder als den Neid erkennen wird. Hinterher gehen zwei weibliche Gestalten, welche der Verleumdung zusprechen und sie herauszuputzen und zu schmücken scheinen: diese sind, wie mir der Ausleger des Gemäldes sagte, die Arglist und die Täuschung. Ganz hinten folgt eine träumende Gestalt in schwarzem, zerrissenem Gewande, die Reue nämlich, die sich weinend rückwärts wendet und verschämte Blicke auf die herannahende Wahrheit wirft.“

Wie Apelles dazu gekommen ist, dieses Gemälde zu malen, wissen wir nicht. Die Geschichte, die Lukian selbst davon erzählt, ist geschichtlich unmöglich. Es kommt auch nicht darauf an. Wir dürfen aber das Bild selbst nicht aus dem Grunde bezweifeln, weil eine solche Häufung von Begriffsverkörperungen nicht nach unserem Geschmacke ist. Daß das Bild malbar ist, beweisen eben jene Nachschöpfungen aus der Renaissancezeit, die Richard Foerster zusammengestellt hat. Foerster zählt 19 verschiedene italienische und deutsche Zeichnungen, Holzschnitte und Gemälde auf, die der Wiedergabe des Bildes gewidmet sind. Mantegna und Botticelli, Dürer und Rafael, Franciabigio, Luca Signorelli und Hans Bock sind darunter. Am bekanntesten ist Sandro Botticellis interessantes Bild in den Uffizien zu Florenz. Daß wir uns das Gemälde des Apelles als ein Breitbild nach Art der „Aldobrandinischen Hochzeit“ der vatikanischen Bibliothek vorstellen müssen, führt Botticellis Bild uns anschaulich vor Augen. Im übrigen wirkt das Bild des Florentiners des 15. Jahrhunderts natürlich nicht so, wie wir uns die Schöpfung des Apelles zu denken haben, die reifer und weicher in der Formensprache, im Hintergrunde aber weniger durchgearbeitet gewesen sein muß.

*

Alle diese schriftlichen Zeugnisse über die Werke und den Kunstcharakter des Apelles lassen sich dahin zusammenfassen, daß der Meister allseitiges reifstes Können mit ursprünglicher Anschauung, sprechende, realistisch wirkende Natürlichkeit mit reinem, anmutsvollem Schönheitsgefühl, mehr geist- als hoheitsvolle Beseelung mit technischer Meisterschaft zu paaren verstanden hat. Welcher Entwicklungsstufe der Malerei wir diese Meisterschaft aber einzureihen haben, wie wir uns den räumlichen Zusammenschluß, die Farbengebung und die Licht- und Schattensprache der Gemälde des Apelles zu denken haben, von alledem berichten diese Quellen, die das alles als bekannt voraussetzen, so gut wie nichts; und, wie gesagt, kein erhaltenes Gemälde kommt uns zu Hilfe, das wir von vornherein als maßgebend für die Raum- und Farbensprache des Apelles ansehen könnten. Nur aus der überlieferten Gesamtgeschichte der Entwicklung der griechischen Malerei zur Zeit des Apelles können wir Rückschlüsse auf die Entwicklungsstufe machen, der seine Kunst angehörte; und dann ist es selbstverständlich, daß die Malerei des Apelles als die vollste und reifste Frucht dieser Entwicklung erscheinen muß.

Wie vorsichtig wir mit diesen Rückschlüssen sein müssen, zeigt sich freilich in der Verschiedenheit der Ergebnisse, zu denen verschiedene Forscher auf Grund des vorhandenen Gesamtmaterials in dieser Beziehung gekommen sind. Während Wickhoff, dem tüchtige jüngere Forscher, wie Rodenwaldt, wieder folgen, annahm, daß die griechische Malerei auch zur Zeit des Apelles noch keinen räumlichen Zusammenschluß des Bildes nach der Tiefe zu gekannt, wohl aber in schöner, bunter Vielfarbigkeit geprangt habe, nimmt Franz Winter in seinem ausgezeichneten Abriß der griechischen Kunstgeschichte (in Gerkes und Nordens Einleitung in die Altertumswissenschaft) umgekehrt an, daß die griechische Malerei zur Zeit des Apelles zwar räumlich vertiefte Hintergründe gekannt habe, in Bezug auf die Farbengebung aber immer noch auf die alte Vierfarbentonleiter beschränkt gewesen sei. Klein hingegen verficht in seiner griechischen Kunstgeschichte den Standpunkt, der von jeher auch der meinige gewesen ist und auch von der Mehrzahl der Archäologen geteilt zu werden scheint, daß die griechische Malerei jener Tage nicht nur geschlossene Hintergründe mit perspektivischer Raumvertiefung beherrscht, sondern auch die natürlichen Farben der Gestalten und Gegenstände mit Licht- und Schattenabstufungen wiedergegeben habe. Gerade weil einige namhafte Forscher noch heute anderer Meinung sind, kann ich nicht umhin, die Gründe für die meiner Überzeugung nach richtige oder, wie wir der mangelnden Anschauung gegenüber bescheidentlich sagen wollen, wahrscheinlichste Ansicht nochmals zusammenzufassen.

Auf die kretisch-mykenische Malerei, die von der griechischen Kunst im engeren Sinne durch einen tiefen Einschnitt getrennt ist, will ich bei dieser Gelegenheit nicht zurückgreifen. Auch auf die frühe Entwicklungsgeschichte der rein griechischen Malerei, der die Schriftquellen und die erhaltenen älteren Vasengemälde das gleiche Zeugnis ausstellen, will ich nicht eingehen. Ich will mich sofort der ersten Blütezeit der griechischen Malerei unter Polygnot, dem berühmten Maler von Thasos, und seinen Zeitgenossen zuwenden, von denen Mikon im Lichte der neueren Forschung eher als sein Vorgänger denn als sein Mitarbeiter erscheint. Die Blütezeit dieser Maler reicht von der ersten in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung herab. Ihre berühmten Schöpfungen waren Wandgemälde in öffentlichen Gebäuden Athens und anderer griechischer Städte. Am genauesten kennen wir durch die ausführliche Beschreibung des Pausanias die Wandgemälde Polygnots in der Lesche zu Delphi. Leider hat auch die vor einiger Zeit erfolgte Wiederaufdeckung dieses Gebäudes keine Reste der einst weltberühmten Gemälde zutage gefördert, sondern nur in Bezug auf die Hauptanordnung der Bilder nach Maßgabe der erhaltenen Wände einige Aufschlüsse gebracht. Daß Polygnot in der Befreiung seiner Gestalten und ihrer Bewegungen von archaischer Steifheit und Härte weit über

seine Vorgänger hinausgegangen war, berichtet Plinius ausdrücklich („plurimumque picturae primus contulit"), wenn er als Beispiele dafür auch nur anführt, daß er die Frauen mit durchscheinenden Gewändern und verschiedenfarbigen Kopfbedeckungen, Männer und Frauen zuerst mit geöffnetem Munde, in dem die Zähne sichtbar wurden, und mit mannigfaltig bewegten Gesichtszügen dargestellt habe. Zur Veranschaulichung der Kompositionsweise und der malerischen Behandlung Polygnots hat man neuerdings in größerem Umfange als bisher rotfigurige Vasengemälde des streng schönen Stiles herangezogen. Man geht unter Berufung auf eine Reihe von Vasen dieser Art, besonders nach Hausers und Behns Ausführungen, in der Vorstellung von dem räumlichen Zusammenschlusse des Hintergrundes und der schattierenden Modellierung der einzelnen Gestalten Polygnots erheblich weiter, als man es noch vor kurzem für zulässig hielt. Man meint nachweisen zu können, daß die Polygnotische Malerei, weit entfernt davon, nur kolorierte Umrißzeichnung gewesen zu sein, durch ausgeführte wellige Bodenlinien eine Art geschlossenen Hintergrundes mit etwas wie „Kavalierperspektive" erzeugt und durch mäßige Schattierung und Farbenvertreibung die Gestalten zu runden verstanden habe. Mir scheint aber doch, daß alle diese Fortschritte Polygnots neuerdings von einigen Seiten übertrieben werden. Die Neuyorker, Breslauer und sonstige Vasen, auf die man sich beruft, zeigen tatsächlich doch nur recht geringe Ansätze zu einheitlicher Raumgestaltung und noch geringere Ansätze zu malerischer Schattierung der einzelnen Gestalten. Schon von „Kavalierperspektive" zu reden, scheint mir ihnen gegenüber zu weit gegangen zu sein. Im wesentlichen wird immer noch, wie in der alten orientalischen Kunst, das Hintereinander durch ein Übereinander ausgedrückt, und von einer bewußten Verkleinerung der hinteren Gestalten ist noch keine Rede, wenngleich die Verkürzung der einzelnen Gestalten oft schon geschickt durchgeführt wird. Auch Winter schildert seine Vorstellung von der Polygnotischen Malweise in diesem Sinne, wenngleich er ihre Fortschritte immerhin als „ersten Versuch" bezeichnet, „die Bildfläche als Raum mit zum Gegenstand der Darstellung zu machen". Jedenfalls ist dieser Versuch noch nicht geglückt gewesen.

Daß die griechische Malerei jedoch bald nach dieser Zeit, noch vor dem Peloponnesischen Kriege, den entscheidenden Schritt in dieser Richtung getan hat, wird, worauf schon hingedeutet wurde, nur noch von einzelnen Forschern geleugnet. In der Tat erscheint es nach wie vor unmöglich, den klaren Berichten der Schriftquellen über die Fortschritte des Apollodoros von Athen gegenüber die Augen zu verschließen. Bezeichnend ist, daß Rodenwaldt, der zu den abweichenden Gelehrten gehört, Apollodoros überhaupt nicht nennt. Plinius sagt, vor Apollodoros sei kein Tafelbild gemalt worden, das die Augen zu fesseln vermocht hätte, er habe zuerst den Schein der Dinge gemalt, zuerst dem Pinsel zum Ruhm verholfen und der Kunst die Tore geöffnet, zu denen Zeuxis eingezogen sei. Andere nennen ihn den Skiagraphen, was einmal durch „Skenograph", Bühnenmaler, erläutert wird. Plutarch aber sagt, Apollodoros habe zuerst das Vertreiben der Farben und der Schatten ineinander eingeführt. Fast alle Forscher, auch Michaelis, Klein, Winter, Sauer, Kalkmann, Ippel und Pfuhl, bleiben daher mit Brunn und Helbig dabei, in Apollodoros den großen, bahnbrechenden Meister zu sehen, der zum ersten Male, von früheren Ansätzen in dieser Richtung abgesehen, die flächenhafte Stilisierung der Dinge durch die körperliche, räumliche Vertiefung ersetzt habe. Skiagraphos heißt, wörtlich übersetzt, „Schattenmaler". Pfuhl hat aber jüngst in einem inhaltreichen Aufsatz, in dem er dem, was Brunn, Helbig und ich früher darüber geschrieben haben, im übrigen ausdrücklich zustimmt, wahrscheinlich gemacht, daß Skiagraphos hier nicht sowohl mit Schattenmaler als mit „Scheinmaler", also als Maler des perspektivischen Scheines zu bezeichnen sei. Pfuhl sagt geradezu: „Skiagraphie ist eine perspektivische landschaftliche Raumdarstellung." Als Schattenmaler will er Apollodoros um so weniger

bezeichnet sehen, als ja, wie Hauser nachgewiesen hat, Polygnot schon die eigentliche Schattierung gekannt habe. Daß Hauser, Behn und andere mir in dieser Richtung zu weit zu gehen scheinen, habe ich schon gesagt. Führt doch auch jene Plutarchstelle die Schattierung und die Modellierung mit Farben im wesentlichen auf Apollodoros zurück. Der Unterschied muß, wenn man sich Polygnots Schattierung auch noch so weitgehend vorstellt, doch vor allem darin bestanden haben, daß der Meister von Thasos einzelne Gestalten, nicht aber den ganzen Raum, den ganzen Hintergrund in die Licht- und Schattengebung einbezog. Die einheitliche, die ganze Darstellung umfassende räumliche Licht- und Schattengebung hat in Verbindung mit der Linienperspektive offenbar erst Apollodoros in die Tafelmalerei eingeführt. Einen anderen Sinn als diesen kann der Gegensatz, in den seine Richtung zu der des Polygnot gesetzt wird, schlechterdings nicht haben. Die Gründe dafür, daß die Linienperspektive, wenn auch wohl zunächst nur für gerade Frontansichten, den Griechen jener Tage bekannt gewesen, hatte ich schon 1876, hat Delbrück 1899, zum Teil mit erweitertem Material, wieder zusammengestellt; und von den vor einiger Zeit in Pagasai in Thessalien ausgegrabenen bemalten hellenistischen Grabstelen, die Arbanitopoullos in der athenischen „Ephemeris" veröffentlicht hat, zeigt wenigstens eine (Taf. 1 daselbst), die den Blick aus dem Sterbezimmer durch eine offene Tür in den hinteren Raum, in diesem aber eine kleiner als die vorderen Gestalten gehaltene Dienerin darstellt, daß der räumliche Zusammenschluß der Hintergründe nicht etwa erst in römischer Zeit erfolgt ist.

Woher Apollodoros seine Kenntnis gehabt hat, ist eine Frage für sich. Den Zusammenhang seiner „Skiagraphie" mit der „Skenographie", der Bühnenmalerei, der sie in den Quellen gleichgesetzt wird, ist von vornherein wahrscheinlich. Ob nun die Skenographie des Agatharchos von Samos, der in Athen für Aischylos und wohl auch für Sophokles die Bühnenbilder schuf, dem Apollodoros in allen diesen Dingen die Wege gewiesen hat, wie Brunn, Helbig und ich es schon früher dargetan haben und auch neuerdings, nachdem Reisch es nur halb, Klein es völlig geleugnet, von den meisten Altertumsforschern, wie Sauer, Michaelis, Winter, Delbrück, Pfuhl, Ippel usw. aufrechterhalten wird, darauf kommt es für unsere gegenwärtige Aufgabe nicht an. Ich komme im nächsten Aufsatz darauf zurück. Hier genügt es, festgestellt zu haben, daß die griechische Malerei seit Apollodoros imstande gewesen ist, ihre Tafelmalerei mit räumlich zusammengeschlossenem, perspektivischem Hintergrunde zu versehen.

Wie die Hauptmeister, die von Apollodoros zu Apelles hinüberleiten, wie Zeuxis, Parrhasios und Timanthes sich in dieser Beziehung verhalten haben, brauchen wir demnach kaum noch zu untersuchen. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß nach Plinius Zeuxis in die von Apollodoros geöffneten Pforten eingezogen ist und dem schon kühner gewordenen Pinsel zu großem Ruhme verholfen hat, und daß Quintilian, als habe er von Apollodoros nichts gewußt, ausdrücklich hervorhebt, Zeuxis habe die Grundsätze (ratio) der Verteilung von Licht und Schatten (jedenfalls fürs ganze Bild) erfunden und den menschlichen Gliedern eine größere Körperlichkeit verliehen.

Jedenfalls ist Apelles nicht hinter Apollodoros und Zeuxis zurückgegangen. Daß er den räumlichen Zusammenschluß der Hintergründe durch bescheidene Linienperspektive und durchgebildeten Licht- und Schattenfall verstanden und angewandt habe, muß daher als unzweifelhaft angesehen werden.

Endlich fragt sich, was wir über des Meisters Farbengebung wissen oder doch in wissenschaftlichem Sinne vermuten dürfen. Zwei römische Schriftsteller, Plinius und Cicero, reden, natürlich auf griechische Überlieferung gestützt, davon, daß die älteren griechischen Maler nur mit vier Farben gemalt hätten. Früher legte man kein sonderliches Gewicht auf diese Stellen und meinte etwa, daß „vier" hier nur statt „wenig" stehe. Neuerdings ist man, wenngleich Kalkmann noch 1898 die Fragwürdigkeit der ganzen Nachricht betont hat, überzeugter auf jene Stellen ein-

gegangen. Nennt Plinius doch auch die vier Farben als Weiß von Melos, Rot von Sinope, Ockergelb von Attika und Schwarz, das nicht näher bezeichnet wird. Doch wissen wir aus anderen Quellen, daß Apelles sein Schwarz aus gebranntem Elfenbein, daß Polygnot und Mikon ihr Schwarz aus Rebentrestern gewannen. Über die Meister, die sich zuletzt dieser Vierfarbenmalerei bedient haben, sind Plinius und Cicero verschiedener Meinung. Plinius nimmt die Vierfarbenstufe noch für Apelles und seine Zeitgenossen Melanthios, Aëtion und Nikomachos in Anspruch. Cicero zieht die Grenze mit den Meistern der letzten Zeit der griechischen Freiheit. Er nennt als Vierfarbenmaler nur Polygnotos, Zeuxis und Timanthes, stellt ihnen aber ausdrücklich die späteren Meister Aëtion, Nikomachos, Protogenes und Apelles, als die, bei denen schon alles vollkommen sei, gegenüber. Daß Cicero hier, schon seiner Unterscheidung wegen, glaubwürdiger als Plinius ist, hat Klein schon 1887 dargelegt, Kalkmann 1898 gründlich verteidigt, wogegen Michaelis und namentlich Winter und Pfuhl, denen wir sonst so gerne folgen, in diesem Falle aber nicht folgen können, dabei bleiben, daß auch die Maler zur Zeit Alexanders des Großen nur noch mit vier Farben gemalt hätten. Winter hat sich in seiner vorzüglichen Ausgabe des pompejanischen Fußbodenmosaiks der Alexanderschlacht im Museum zu Neapel, das er für die einzig erhaltene getreue Kopie nach einem Gemälde jener Tage erklärt, mit Nachdruck auf die allerdings ganz ohne Blau und Grün nur aus bräunlichen, rötlichen, gelblichen, schwarzen und weißen Steinchen zusammengesetzte Färbung dieses Kunstwerks berufen. Ich kann mich dieser Beweisführung zu meinem Bedauern nicht anschließen. Die pompejanischen Dekorationskünstler haben, wie gesagt, ihre alten Vorbilder in Formen und Farben stets ihren eigenen, durch jeden Einzelfall bedingten dekorativen Bedürfnissen angepaßt. Ein vielfarbig bunter Fußboden hätte sich mit der nachgeahmten Marmorinkrustation des „ersten Stils" pompejanischer Wandmalerei, dem die Dekoration des Hauses des Alexandermosaiks angehörte, nicht vertragen. Hat doch auch die spätere frühchristliche Kunst, deren Wandmosaiken in Blau und Grün schwelgen, sich gehütet, diese Farben dem Fußboden anzuvertrauen, und sind, woran Paul Herrmann mich erinnert, die aus naturfarbenen Steinchen gearbeiteten Fußbodenmosaiken doch von selbst an die wenigen Farben gebunden. Unwahrscheinlich ist es auch, daß gerade die Tafelmalerei der Zeit des Apelles auf die glänzende Vielfarbigkeit der gleichzeitigen bemalten Marmorbildwerke, wie des von Winter selbst gleichzeitig veröffentlichten „Alexandersarkophags" verzichtet haben sollte. Macht doch auch Winter selbst darauf aufmerksam, daß schon Polygnot mit seinem „Rebenschwarz" durch Mischung auch bläuliche und grünliche Töne habe hervorbringen können, hebt doch auch Lukian in seiner Beschreibung der Kentaurenfamilie des Zeuxis ausdrücklich das Grün des Rasens hervor, und ist doch auch die Farbengebung der weißgründigen attischen Lekythen keineswegs mit der Vierfarbentheorie in Einklang zu bringen. Wenn also anzunehmen ist, daß, was auch an jener Nachricht in Bezug auf die älteren Maler Wahres gewesen sein mag, die Zeit des Apelles jedenfalls über eine reiche, mit den Lokalfarben der Natur wetteifernde Farbenskala verfügt hat, so folgt daraus doch nicht, daß sie sich ihrer auch in jedem Einzelfall bedient habe. Traten doch auch in der Tonmalerei Rembrandts, dessen Zeit über alle Regenbogenfarben verfügte, nur wenige Lokalfarben lebhaft hervor, und läßt doch alles, was vom Helldunkel des Gemäldes des blitztragenden Alexanders berichtet wird, darauf schließen, worauf Six aufmerksam gemacht hat, daß Apelles sich in diesem Bilde allerdings einer Tonmalerei bedient habe, die an die Rembrandts erinnert. Auch was im allgemeinen über die Behandlung der Bilder des Apelles mit einem Überzug aus Beinschwarz berichtet wird, kann in ähnlichem Sinne gedeutet werden. Aber daraus folgt nicht, daß Apelles nicht über eine reichere Farbenskala verfügt habe. Seine aus dem Meere auftauchende Schaumgeborene, deren Unterkörper durch die Flut hindurchschien, kam man sich kaum ohne reines, klares Meerblau vorstellen.

Übrigens ist es sowohl in Bezug auf die räumliche Durchbildung der Hintergründe als auch in Bezug auf die Färbung der Gemälde der Zeit des Apelles und der noch älteren Zeit mißlich, sich gerade auf diejenigen herkulanischen oder pompejanischen Wandgemälde oder Mosaiken zu berufen, die zufällig auf dem Boden altertümlicher Strenge zu stehen scheinen. Sind doch zu allen Zeiten fortgeschrittene Maler gelegentlich zu primitiven Gewohnheiten zurückgekehrt. Wendet doch auch Rafael sich von seinen früheren und späteren Madonnenbildern mit räumlich, ja landschaftlich durchgeführten Hintergründen, oft genug, wie schon in seiner Madonna del Granduca, zu schlichten Gründen zurück. Hatte Lukas Cranach d. Ä. doch schon seine landschaftlich „köstliche Ruhe“ auf der Flucht der Berliner Galerie (1504) geschaffen, als er seine große nackte Venus der Eremitage (1509) in wenigen Farben auf schlichten schwarzen Grund setzte. Gab doch die Bildnismalerei im Norden und im Süden Europas die räumlich durchgebildeten, ja landschaftlichen Hintergründe, die sie im 15. Jahrhundert vielfach bevorzugt hatte, im 16. Jahrhundert ebenso oft zugunsten einfarbiger Gründe wieder auf. Es würde also auch ein zufällig erhaltenes, primitiver gestaltetes Gemälde aus jüngerer Zeit als der des Apelles noch nicht beweisen, daß Apelles zu den „primitiven“ Malern gehört habe.

Daß Apelles übrigens auf allen diesen Gebieten nicht sowohl bahnbrechend in die Zukunft vorauswies als das bis dahin Erstrebte und Erreichte in reinster Vollendung zusammenfaßte, geht aus der ganzen Überlieferung über den Charakter seiner Kunst hervor. Seiner Bedeutung tut das keinen Abbruch. Ähnliches ließe sich auch von Rafael sagen. Daß Apelles, wenn man seine Eigenart durch die eines anderen, uns besser bekannten und näherstehenden Malers erklären will, nur mit einem Meister der italienischen Renaissance verglichen werden kann, liegt in der Natur der Sache. Die Wandmalerei Polygnots nahm in der alten Kunstgeschichte offenbar eine ähnliche Stellung ein, wie die Giottos in der neueren. Den realistischen und perspektivischen Errungenschaften des 15. Jahrhunderts entsprachen die Fortschritte von Meistern wie Apollodoros, Zeuxis, Parrhasios, Timanthes, Melanthios und Pausias. Nach Apelles, wie nach Michelangelo, Rafael und Correggio, trat bald barocke Übertreibung ein, und dann erst entfaltete sich die Landschaftsmalerei zu einer selbständigen Kunst, dann erst wich auch die weicher oder härter verschmolzene Malweise einer breiteren, nur auf die Gesamtwirkung bedachten Pinselführung. Man streitet, ob man Apelles mit Rafael oder mit Correggio vergleichen soll. Brunn trat warm dafür ein, ihn den griechischen Correggio zu nennen. Was von der Anmut, der Liebenswürdigkeit, der weltlichen Auffassung und den Helldunkelwirkungen des Meisters erzählt wird, erinnert in der Tat an Correggio. Nur hat Brunn einen Hauptunterschied zwischen beiden Meistern übersehen. Apelles ging von der Bildnismalerei aus und hat eine Reihe geschichtlicher Bildnisse geschaffen, die das größte Aufsehen erregten. Correggio war alles andere, nur kein Bildnismaler. Rafael hingegen war, wie Apelles, einer der größten Bildnismaler seiner Zeit. Rafael wußte, wie Apelles, allem, was er anfaßte, durch sein Schönheitsgefühl einen eigenen Zauber zu verleihen; Rafael war, wie Apelles, nur allzubereit, fremde Verdienste anzuerkennen und sich die Errungenschaften anderer durch innerliche Verarbeitung anzueignen. Freilich, kennten wir Werke des Apelles, so würden wir wahrscheinlich sagen, daß er weder Rafael noch Correggio, sondern nur sich selber gleiche; und wenn wir trotzdem bei Apelles an Rafael denken und von „Apelles, dem griechischen Rafael“ reden, so soll damit zunächst nur ausgedrückt werden, daß, wie Rafael der am meisten gefeierte Maler der Neuzeit, so Apelles der mit den höchsten Lobeserhebungen erwähnte Maler der griechisch-römischen Kunstwelt ist.

II. Die Landschaftsmalerei bei Griechen und Römern*)

In der Kunst des christlichen Zeitalters hat die Landschaftsmalerei sich erst seit dreihundert Jahren zum Range eines allen übrigen ebenbürtigen Faches emporgearbeitet. Erst unter den Händen Poussins und Claude Lorrains, Ruisdaels und Hobbemas, Rembrandts und Rubens' hat sie sich zu einer Kunst entwickelt, die nicht nur zu unseren Augen, sondern auch zu unseren Herzen spricht. Gainsborough, Turner und Constable, Corot, Rousseau und Daubigny, Joseph Anton Koch, Kaspar David Friedrich und Andreas Achenbach folgten. In der Kunst der Gegenwart hat sie, im Freilicht schwelgend, fast die Vorherrschaft erlangt. Monet, Seurat und van Gogh! Kuehl, Leistikow und Baum! Die ganze „Moderne" wird von der Landschaftsmalerei getragen. Im Zeitalter der Renaissance hat die Landschaft in den Hintergründen zu Figurenbildern freilich schon eine künstlerische Rolle gespielt; auch haben deutsche Meister wie Dürer, Altdorfer und Huber die Landschaft in Wasserfarbenblättern, Zeichnungen und Kupferstichen bereits verselbständigt. In Öl aber sind selbständige Landschaften, wenigstens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in den südlichen Ländern noch gar nicht, in Deutschland und den Niederlanden (Patinir) doch meist auch nur unter dem Vorwand, einen Vorgang aus der Bibel, der Geschichte oder dem Leben darzustellen, gemalt worden. Altdorfers kleine Berglandschaft mit Tannen und Laubbäumen, einem großen Gewässer und blauer Ferne, in der Münchner Pinakothek, ist vielleicht das erste erhaltene Ölgemälde, das nichts als eine Landschaft darstellt.

Dem ganzen Mittelalter lag die landschaftliche Natur vollends fern. Wenn es auch an gelegentlichen Versuchen, landschaftliche oder bauliche Hintergründe von Figurenbildern räumlich zusammenzufassen, niemals gefehlt hat, so bevorzugten während des Mittelalters doch die Tafelbilder den Goldgrund, die Wandbilder den schlicht hingestrichenen blauen Grund mit wenigen Andeutungen der Örtlichkeit. Jedenfalls dachte niemand daran, einen Ausschnitt aus der Welt der Erscheinungen als solchen zum Gegenstand künstlerischer Darstellung zu machen.

Wenden wir uns nun aber noch über das Mittelalter hinaus dem griechisch-römischen Altertum zu, auf dessen Baukunst und Ornamentik, auf dessen Figurentypen und Gruppenbildung die Renaissancezeit doch in so ausgesprochener Weise zurückgriff, so drängt sich uns sofort die Frage auf, ob denn, wie die Architekten, die Bildhauer und die Figurenmaler, so auch die Landschaftsmaler des 16. und des 17. Jahrhunderts antike Vorbilder ihres Faches fanden, an die sie sich anlehnen konnten.

*) Dieser Aufsatz ist die Neubearbeitung eines Vortrages, den der Verfasser zuerst im Dezember 1872 im „Historisch-philosophischen Montags-Verein" der Heidelberger Universität gehalten hat. Vorausgegangen war seine Abhandlung über den landschaftlichen Natursinn der griechischen und römischen Dichter. Später (1876) folgten sein Buch über die Landschaft in der Kunst der alten Völker und seine Ausgabe der römischen Odysseelandschaften (1877) in Farbendrucken. Gerade weil ausgezeichnete jüngere Forscher, wie Pfuhl und Rostowzew, zur Freude des Verfassers an Helbigs, und seine damaligen Forschungen wieder angeknüpft haben, hielt er es für seine Pflicht, auch seinerseits den Gegenstand noch einmal zusammenfassend im Lichte der Gegenwart zu behandeln.

Daß die mit den „Grottesken" der unterirdischen „Grotten" Roms, wie der Titustermen, schon zu Rafaels Zeiten hier und da wieder zutage geförderten, rein dekorativen, flüchtig hingesetzten Landschaftsmotive der antiken Wandmalerei einen weitergehenden Einfluß gehabt, als daß sie gelegentlich ebenso spielerisch in den damaligen „Grotteskendekorationen" nachgeahmt wurden, ist von vornherein unwahrscheinlich. Die Bildchen waren nicht danach angetan, weitere Anregungen zu geben; und die nordischen Meister, die die Landschaft allmählich verselbständigten, kannten sie gar nicht. Jedenfalls steht es fest und mag schon hier betont werden, daß sich in den Reihen berühmter griechischer Künstlernamen, die seit der Renaissancezeit wieder auf aller Lippen kamen, zwar Baumeister, Bildhauer und Figurenmaler jedes Faches, aber keine Landschaftsmaler von künstlerischer Weihe finden. Daß in den Schriftquellen keine Landschaftsmaler mit den berühmten Figurenmalern des Altertums, mit Polygnotos, Apollodoros, Zeuxis, Parrhasios, Timanthes und Apelles in einem Atem genannt werden, läßt eigentlich schon darauf schließen, daß die Landschaftsmalerei in der griechisch-römischen Kunst nicht entfernt die Stellung gehabt haben kann, die ihr seit dreihundert Jahren in der neueren Kunst eingeräumt wird. Umso brennender wird die Frage, was für eine Stellung die Landschaftsmalerei, wenn es eine solche überhaupt gegeben, in der Kunst der Griechen und Römer gehabt hat.

Von vornherein muß betont werden, daß hier unter Werken der Landschaftsmalerei nur solche Gemälde verstanden werden sollen, deren, wenn nicht einziger, so doch hauptsächlicher Gegenstand die unbebaute oder von Menschenhand bebaute Landschaft ist. Von dem landschaftlichen Beiwerk der Figurendarstellungen, wie es uns schon in der griechischen Vasenmalerei aus vorpolygnotischer Zeit entgegentrat, die Margret Heinemann vor kurzem wieder daraufhin untersucht hat, soll hier nicht die Rede sein; aber auch die landschaftlichen Hintergründe zu Figurenbildern können hier nur gestreift werden, so weit es nötig erscheint. Die Naturempfindung, die die Voraussetzung einer wirklichen Landschaftsmalerei bildet, die liebevolle Beobachtung aller Einzelerscheinungen auf der Erdoberfläche und am Himmel, der sich über ihr wölbt, die Zusammenfassung dieser Einzelerscheinungen zu Gesamtbildern, die von einheitlichem Massen-, Linien- und Farbengefühl getragen werden, und die Übertragung menschlicher Seelenstimmungen in die Licht- und Schattenstimmungen der Landschaft müssen sich übrigens in den Schilderungen der Dichter so gut wahrnehmen lassen wie in den Schöpfungen der bildenden Künstler. Den Äußerungen des landschaftlichen Natursinns in den griechischen Dichtern habe ich in diesem Sinne schon vor vierzig Jahren ein besonderes Büchlein gewidmet, dessen Ergebnisse mir noch heute richtig erscheinen. Diese und andere folgten. Es stellte sich heraus, daß sich in der Entwicklung des landschaftlichen Natursinns vom homerischen Zeitalter bis zur hellenistischen Diadochenzeit, an die die Römer anknüpften, ein allmählicher Fortschritt wahrnehmen ließ, dessen wesentlichsten Einschnitt das Zeitalter Alexanders des Großen bildet. Zwischen der landschaftlichen Auffassung der homerischen Dichtungen und der alexandrinischen Idyllen vom Schlage derer Theokrits, um nur die Endpunkte festzuhalten, ist in der Tat ein weiter Abstand. Daß die ganze Religion oder Mythologie die Griechen diese auf eine anthropomorphische Naturanschauung hinwies, d. h. auf eine Naturanschauung, die die landschaftlichen Einzelerscheinungen in menschliche Gestalten verwandelte, sollte man nicht leugnen. Man denke an die „rosenfingrige Eos", die Homer erscheinen läßt, wo wir die Purpurglut schildern würden, die das Morgenrot über die Landschaft ausgießt, an den Sonnengott Helios, den er aus dem Meere auftauchen läßt, wo wir bei der Wirkung des Lichtglanzes auf Meereswogen, Bergeskuppen und Waldeswipfeln verweilen würden. Ebensowenig läßt sich freilich leugnen, daß auch bei Homer, namentlich in der Odyssee, deren Stoff es mit sich bringt, an anderen Stellen

unmittelbare landschaftliche Eindrücke gelegentlich anschaulich geschildert werden. Aber diese Stellen sind immer kurz und nebensächlich. Erst bei den großen tragischen Dichtern werden sie häufiger und ausführlicher. In Sophokles Ajas singt der Chor:

„O könnt' ich hin, wo waldig des Berges Haupt
Von Meerwogen umspült, sich hebt,
Unter Sunions hohen Fels."

Und berühmt sind ähnliche Schilderungen im Prometheus und in den Persern des Äschylos, im Philoktet und im Ödipus auf Kolonos des Sophokles, in der taurischen Iphigenie, im Rhesos und im Ion des Euripides. Sogar menschliche Seelenstimmungen schieben bereits die Dichter der klassischen Zeit hier und da einmal den Naturerscheinungen unter, indem sie die blauen Wellen im Sonnenschein lachen, die vom Sturm gepeitschten Wogen seufzen und stöhnen lassen. In allen diesen Dingen läßt sich von Homer bis Euripides schon eine bedeutende Weiterentwicklung beobachten. Aber in der ganzen voralexandrinischen Dichtung finden sich doch eben nur gelegentliche Äußerungen dieser Art. Die landschaftlichen Andeutungen bleiben Beiwerk. Nirgends finden wir Spuren eines bewußten Aufsuchens der Natur um ihrer selbst willen oder eines seelenvollen Verkehrs des Menschen mit der unbeseelten Landschaft als solcher. Wollte der Grieche jener Tage in herzliche Beziehungen zur Landschaft treten, so löste er sie sich in menschenähnliche Gottheiten auf: in Nymphen und Nereiden, in Dryaden und Oreaden. Ein wie gewaltiges plastisches Leben die Griechen der perikleischen Zeit diesem anthropomorphischen Naturgefühl zu geben verstanden, veranschaulichen uns schon die herrlichen feuerschnaubenden Rosse vor dem Wagen des aufgehenden Helios im Ostgiebel und der weiche, flüssig hingegossene jugendliche Flußgott im Westgiebel des Parthenon. Dort Sonnenaufgangsschauer! Hier weiches Wellengekose!

Daß die Dichtkunst der alexandrinischen Zeit ausführlichere, malerisch anschaulichere Naturschilderungen enthält als die der voralexandrinischen Zeit, liegt in den erhaltenen Schriftwerken offen zutage. Die Romane und die Epigramme wetteifern mit den Idyllen. Ja, jetzt spiegeln die Dichter nicht nur die größere Anschaulichkeit und Einheitlichkeit des landschaftlichen Empfindens in ausführlicheren Schilderungen wider, sondern verraten auch eine bewußte, sehnsüchtige Annäherung der Menschen an die landschaftliche Natur. Die Bukoliker stehen in dieser Beziehung natürlich obenan. Die ganze Gattung, die sie vertreten, ist ohne die persönliche Sehnsucht des einzelnen nach der Natur ja auch kaum denkbar. Man braucht nur die Idyllen Theokrits daraufhin zu lesen. Eins seiner Gedichte (VII, 30) zeigt uns, wie die Freunde, die der Stadt entronnen, um das Erntefest mitzumachen, an einsamem Orte in üppig grünender Laube liegen. Über ihnen rauschen die Pappeln und Ulmen; die Quelle plätschert, die Vögel singen, die Früchte duften; und in einem anderen Gedichte (VIII, 530) verlangt Daphnis nichts weiter, als mit dem Freunde unter dem Felsen zu liegen und aufs Meer zu schauen. Daphnis hat keine Mutter im Meer, wie Achilleus, als er ans Meer ging; er hat keine Heimat jenseits des Meers, wie Odysseus, da er über die Salzfluten schaute; er blickt übers Meer, weil es ihm gefällt, weil er seine Freude an dem unendlichen feuchtschimmernden Blau hat. In der voralexandrinischen Zeit wäre das unmöglich gewesen. Bion und Moschos gehen in dieser Beziehung sogar noch über Theokrit hinaus. Ein Gedicht des Moschos (VII) spiegelt deutlicher als irgendein anderes die Freude an der Schönheit des Meeres wider. Ein Epigramm aber, das einem Äsopos zugeschrieben wurde, sagt mit dürren Worten, nur die „Naturschönheiten" (*τὰ φύσει καλά*) seien begehrenswert; und daß unsere Übersetzung dieser Worte mit „Naturschönheiten" nicht zu gewagt ist, beweist die gleich darauf folgende Einzelaufzählung: Erde,

Meer, Gestirne, die Scheiben des Mondes und der Sonne; diese allein seien angenehm, alles andere sei Furcht und Schrecken. Neben diesen Äußerungen eines unmittelbaren landschaftlichen Natursinnes aber versagen in der Diadochenzeit die Zeugnisse für die Fortdauer der alten anthropomorphischen Naturanschauung keineswegs; ja, auch diese wird neben der landschaftlichen Naturanschauung immer bewußter und absichtlicher zugespitzt. Auch hierfür lassen sich plastische Bildwerke anführen. Ich brauche nur an einige hellenistische Bildwerke des Vatikans zu erinnern, an den berühmten Nilgott mit allen seinen landschaftlichen Sinnbildern, an den ganz landschaftlichen stilisierten Okeanoskopf mit den blattartigen Flossen an Brust, Wangen und Augenbrauen, mit den Delphinen im welligen Barthaar, den Bockshörnern auf dem Kopfe, und an die Tyche von Antiocheia, die auf Eutychides zurückgeführt wird: die Stadtgöttin, die auf den Felsen über dem Strome thront, aus dem der jugendliche Flußgott mit dem Oberkörper hervorragt. Vertraulich setzt sie ihren rechten Fuß auf seine rechte Schulter. Es ist ein Stück plastischer anthropomorphischer Landschaftskunst. Man sieht ordentlich, wie die Stadt am Strome liegt und sich über ihm aufbaut. Auch ein solches Bildwerk wäre in der voralexandrinischen Zeit nicht möglich gewesen.

Die römischen Dichter, die nur Nachahmer der hellenistischen waren, übernahmen auch die Behandlung der landschaftlichen Hintergründe ohne sie zu erweitern oder zu vertiefter Bedeutung zu erheben. Selbst Verse wie die Virgils (Ecl. I, 82)

Et iam summa procul villarum culmina fumant
Maioresque cadunt altis de montibus umbrae

gehen kaum über hellenistische Vorbilder hinaus.

Dabei versteht es sich bei dem guten Geschmack der „Alten" von selbst, daß von einer selbständigen Landschaftspoesie weder in der hellenistischen griechischen noch in der klassischen römischen Dichtkunst die Rede ist. Verspottet Horaz doch die Dichterlinge, denen „ein Hain, ein Altar der Diana, ein durch anmutige Fluren sich schlängelnder Bach" aus der Verlegenheit hilft, und tadelt Lukianos doch die Geschichtsschreiber, die Höhlen und Landschaften schildern, anstatt bei der Sache zu bleiben. Die Landschaftspoesie der „Mosella" des Ausonius, der erst im 4. Jahrhundert n. Chr. lebte, hat eine ausgebildete Landschaftsmalerei zur Voraussetzung, gehört aber eben der Verfallzeit an.

Die Ursachen der veränderten Naturanschauung, wie sie uns in der griechischen Welt nach der Zeit Alexanders des Großen entgegentritt, hat schon Helbig richtig zusammengefaßt. Die Entwicklung großstädtischen Lebens und Treibens in den hellenistischen Hauptstädten von Antiocheia, Seleukeia und Alexandreia drängt zur Flucht aus den Mauern der Häuser ans Herz der Natur. Die Auflösung des alten Götterglaubens ließ die Reize der entgötterten Landschaft mit unbefangeneren Augen als solche ansehen. Die Berührung der Griechen mit den alten Wunderländern des Ostens und Südens, wohin die Eroberungszüge Alexanders und seiner Nachfolger sie führten, schärfte den Blick für landschaftliche Besonderheiten. Schließlich aber drängte auf allen Gebieten die einmal in Fluß gekommene landschaftliche Naturanschauung auch biologisch aus sich heraus zu weiterer Entwicklung.

Aber es ist Zeit, uns der Landschaftsmalerei selbst zuzuwenden. Hier werden wir der Überlieferung, die in den antiken Schriftquellen und dem Material, das in den erhaltenen Landschaftsgemälden aus griechischer und römischer Zeit vorliegt, zunächst gesonderte Untersuchungen widmen müssen; doch mag im voraus bemerkt werden, daß beider Zeugnis sich auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei in manchen Stücken besser deckt, als auf dem der Figurenmalerei.

Die älteste griechische Schriftquelle, in der sich ein Hinweis auf Landschaftsmalerei findet, ist Platons Dialog „Kritias". Die Landschaft wird hier als Skia-

graphie bezeichnet, was in diesem Zusammenhang, wie ich schon vor mehr denn einem Menschenalter ausgeführt habe, neuerdings aber Pfuhl mit Nachdruck wieder aufgenommen hat, nicht sowohl mit Schattenmalerei als mit Scheinmalerei zu übersetzen ist. Platon sagt, bei der Darstellung der Erde, der Berge, der Flüsse, des Waldes und des Himmels sei man schon zufrieden, wenn sie nur einige Ähnlichkeit mit den Gegenständen hätten, während man bei der Abbildung der menschlichen Gestalt durchaus alle Ähnlichkeit verlange und ein viel strengerer Richter sei; bei jenen Darstellungen aber begnüge man sich mit einer undeutlichen, auf Täuschung berechneten Skiagraphie. Daß man zu Platons Zeit, im 4. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, landschaftliche Dinge malte, und daß man sie „illusionistisch", um mich dieses Lieblingsausdrucks einiger Gelehrten zu bedienen, zu malen verstand, geht aus diesen und anderen Stellen in anderen Dialogen Platons unwiderleglich hervor. Dazu stimmt das Zeugnis anderer alter Schriftquellen, daß die Ausdrücke Skiagraphie und Skenographie vielfach für einander gebraucht wurden. Skenographie heißt Bühnenmalerei. Auch Aristoteles denkt offenbar an die Bühne, wenn er den Redestil, dessen man sich in großen Versammlungen bedienen solle, mit der Skiagraphie vergleicht; und wenn aus alledem auch nicht hervorgeht, daß Platon und Aristoteles reine, um ihrer selbst willen gemalte Landschaften vor Augen gehabt haben, so folgt doch daraus, daß sie landschaftliche Darstellungen in den Hintergründen der Figurenmalerei und wahrscheinlich auch in der Bühnenmalerei kennen gelernt hatten.

Spätere Schriftsteller bezeugen dann auch, daß es schon zu Äschylos' und Sophokles' Zeiten eine Bühnendekorationsmalerei gegeben habe. Vitruv, der Baumeister, der ein Zeitgenosse des Kaisers Augustus war, sagt mit dürren Worten: „Zuerst stellte Agatharchos zu Athen, als Äschylos seine Tragödien schrieb, die Bühnenwand her (scenam fecit) und hinterließ eine Abhandlung über sie. Durch ihn angeregt, schrieben Demokritos und Anaxagoras über denselben Gegenstand, wie man nämlich von einem bestimmten Mittelpunkt aus fürs Auge die Radien auseinander gehen lassen und die Linienführung natürlichen Grundsätzen entsprechend gestalten müsse, so daß in den Bühnendekorationen (scenarum picturis) der Schein wirklicher Gebäude wiedergegeben werde usw." Schon Brunn und Helbig hatten diese Stelle so aufgefaßt, wie sie allein aufgefaßt werden kann. Nachdem Dörpfeld und Reisch 1896 ihr klassisches Werk über das griechische Theater herausgegeben, in dem das „scenam fecit" mit Nachdruck nur auf die Herstellung der Bühnenwand bezogen wurde, übrigens die Bühnenmalerei keineswegs völlig in Abrede gestellt wurde, neigte die Archäologie eine Zeitlang dazu, die ganze Stelle für ein Mißverständnis und die Bühnenmalerei des Agatharchos für eine Fabel zu erklären. Hatte Klein doch schon 1888 geleugnet, daß Agatharchos auf Grund der Stelle des Vitruv als Erfinder der Skenographie angesehen werden könne, da Aristoteles doch Sophokles als den Erfinder dieser Dekorationsmalerei bezeichnete. Die Mehrzahl der Archäologen, auch Michaelis, Sauer und Roßbach, aber hielten an Brunns, Helbigs und meiner Auffassung des Agatharchos fest, von dem ja auch von anderer Seite ausdrücklich berichtet wird, daß er Maler, und zwar Wandmaler und Schnellmaler gewesen sei, den Alkibiades einmal in seinem Hause eingeschlossen habe, um ihn zu zwingen es auszumalen. Jüngere Archäologen, wie Delbrück und Pfuhl, haben die Bühnenmalerei des Agatharchos und ihre Bedeutung für die Entdeckung der perspektivischen Malerei denn auch mit Nachdruck wieder in helleres Licht gerückt. Pfuhl geht so weit, die Bedeutung der Skiagraphie als Schattenmalerei ganz zu leugnen und sie schlechthin als eine perspektivische, landschaftliche Raumdarstellung zu erklären. Daß der Ausdruck diesen Sinn bei Platon hat, scheint in der Tat aus dem Gesagten hervorzugehen; und daß die Bedeutung des Malers, der als Skiagraphos in besonderem Sinne bezeichnet wird, des Apollodoros von Athen,

eines Zeitgenossen des Agatharchos, gerade in der Einführung der perspektivischen Tiefenwirkung der Hintergründe liegt, wird nicht nur von Pfuhl, sondern auch von Klein und von fast allen Archäologen anerkannt. Ohne einheitlichen Licht- und Schattenfall läßt sich eine perspektivische Raumwirkung aber doch nicht erzielen. Es scheint daher immerhin wahrscheinlich, daß die Skiagraphie ursprünglich wirklich Schattenmalerei bedeutet hat.

Eine Frage für sich ist es natürlich, inwieweit die Bühnenmalerei, einerlei ob Agatharchos oder Sophokles sie erfunden, landschaftliche Gegenstände oder gar zusammenhängende Landschaften dargestellt habe. Vitruv (V, 6, Schluß) sagt: „Es gibt drei Arten von Bühnendekorationen, eine, welche die tragische, eine zweite, welche die komische, und eine dritte, welche die satyrische genannt wird. Ihre Darstellungen (ornatus) aber sind unter sich ungleicher und unähnlicher Art; die tragische Bühne wird mit Säulen, Giebeln, Standbildern und sonstigen Zeichen des Königtums ausgestattet, die komische Bühne hat das Ansehen von Privathäusern mit Ausbauten und Fensterdurchblicken der gewöhnlichen Art, die satyrische Bühne aber wird mit Bäumen, Höhlen, Bergen und sonstigen ländlichen Dingen nach Art der Landschaftsdarstellungen (in *τοποειωδῆ* speciem, ‚zu einem landschaftlichen Bilde gruppiert‘ übersetzt Reber) ausgeschmückt.“ Für die Satyrspiele ist also der landschaftliche Hintergrund mit dürren Worten bezeugt; für die Lustspiele wenigstens Fensterausblicke (prospectus fenestris dispositos); daß aber selbst die tragische Bühne gelegentlich Seitenblicke in die Landschaft gezeigt hat, folgt eigentlich doch schon aus den Hinweisen der auftretenden Personen auf landschaftliche Dinge, die in manchen griechischen Tragödien vorkommen. Es ist auch wirklich schwer, zu glauben, daß Tragödien, wie Äschylos' „Prometheus“ und Sophokles' „Ödipus“ auf Kolonos vor einer Tempelfassade gespielt haben sollten. Was ich darüber in meiner 1876 erschienenen Geschichte der „Landschaft in der Kunst der alten Völker“ ausgeführt habe, mag zu weit gegangen sein; aber ich halte es nicht für unmöglich, daß die Altertumswissenschaft auch hiervon noch einmal wieder mehr anerkennen wird, als es bis vor kurzem den Anschein hatte. Übrigens kommt darauf nichts an. Daß die Satyrspiele mit landschaftlichen Hintergründen, die Lustspiele gelegentlich mit landschaftlichen Ausblicken ausgestattet gewesen sind, genügt mir für meine Folgerungen. Keineswegs aber will ich aus der griechischen Bühnenmalerei schließen, daß die Griechen schon in der Zeit ihres klassischen Dramas selbständige Landschaftsgemälde gekannt hätten; denn es handelt sich auch in der Bühnenmalerei doch eben nur um Hintergründe zu figürlichen Darstellungen; ich behaupte nur, daß nach den perspektivischen und landschaftlichen Errungenschaften des „Skenographen“ Agatharchos, die der einmal ebenfalls als Skenograph bezeichnete „Skiagraph“ Apollodoros auf die Tafelmalerei übertrug, eine selbständige Landschaftsmalerei technisch möglich gewesen wäre. Die ganze Naturanschauung der Hellenen dieser Zeit, wie sie uns auch in den Dichtern entgegentritt, aber hinderte sie vorläufig an der Verselbständigung der Landschaftskunst.

Daß die Gesamtbedingungen für eine wirkliche Landschaftsmalerei sich nach der Zeit Alexanders des Großen günstiger gestalteten, haben wir schon gesehen. In der Tat finden sich für diese Zeit auch in den Schriftquellen einige Hindeutungen auf eine selbständige Ausbildung dieses Faches. Zunächst hören wir, daß der ägyptische König Ptolemäos Philometor, als er flüchtig nach Rom gekommen, sich dort in die Gastfreundschaft des alexandrinischen Malers Demetrios begeben habe, der als Topographos bezeichnet wird. Man ist sich nun freilich keineswegs einig darüber, daß, wie schon Letronne angenommen und wie Helbig und ich früher dargetan, dieser *τοπογράφος* ein Landschaftsmaler gewesen sein müsse. Sieht man aber, daß Vitruv nicht nur an der schon erwähnten, sondern auch anderer Stelle (VII, 5, 1) in seinem lateinischen Texte die Landschaft zweimal mit dem griechischen Worte

τόπος oder *τόπιον* (dieses nur die Verkleinerung von jenem) bezeichnet, so kann *τοπογράφος*, wo es sich um einen Maler handelt, schlechterdings nicht anders denn als Landschaftsmaler übersetzt werden. Daß Rodenwaldt sich gerade für die entgegengesetzte Meinung auf Vitruv beruft, ist schwer verständlich. Ich sehe es also nach wie vor als erwiesen an, daß unsere Schriftquellen eines alexandrinischen Landschaftsmalers namens Demetrios gedenken, der in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. in Rom arbeitete.

Sodann hören wir von einem Maler Serapion, der seinem Namen nach ebenfalls ägyptischer Grieche gewesen sein muß, daß er in der Jugend Varros, also etwa 100 Jahre v. Chr., in Rom gelebt habe. Von ihm berichtet Plinius, daß er keine Menschen malen gekonnt, aber „Szenen", „scenas", vortrefflich gemalt und das Forum mit einem großen Gemälde der Art geschmückt habe. Daß der Ausdruck Skenographie nicht nur für Bühnenmalereien gebraucht wurde, wissen wir ja. Man mag sich Serapions Gemälde aber noch so sehr gespickt mit Baulichkeiten vorstellen, im Grunde landschaftlicher Natur muß es doch gewesen sein.

Sind Demetrios und Serapion immerhin leere Namen, denen wir im ähnlichen Sinne noch ein paar andere anreihen könnten, so kommen wir nun zu Vitruvs ausdrücklichem Zeugnis über das Bestehen einer wirklichen Landschaftsmalerei nicht nur zu seiner Zeit, sondern auch in erheblich früherer Zeit. Vitruv lebte zur Zeit des Kaisers Augustus, dem er sein Werk über die Architektur gewidmet hat. Die Landschaftsmalerei, von der er spricht, schreibt er den Antiqui, den Alten, zu. Daß er hierunter in Kunstfragen alte Römer verstanden haben sollte, ist von vornherein äußerst unwahrscheinlich und widerspricht allen Gepflogenheiten seines Buches, in dem er sich immer auf die alten Griechen beruft. Erheblich älter als seine Zeit müssen die Griechen, die er Antiqui nennt, gewesen sein; aber weiter als bis ins 2. Jahrhundert oder den Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr., weiter als bis zur Zeit des Demetrios oder des Serapion brauchen sie nicht zurückzuliegen. Vitruv sagt, die Alten hätten, als sie sich der Wandmalerei zugewandt, zuerst verschiedenartige wirkliche Marmorverkleidungen nachgeahmt usw. Dann fährt er fort: „Später gingen sie (die Alten) dazu über, Ansichten von Gebäuden und die hervortretenden Vorsprünge von Säulen und Giebeln wiederzugeben, in offenen Räumen, wie Exedren, die breiten Wände mit den Bühnenbildern der Tragödie, der Komödie oder der Satyrspiele zu versehen, Wandelgänge aber wegen der Länge ihrer Ausdehnung mit mannigfaltigen Landschaften (varietatibus topiorum) zu schmücken, indem sie die charakteristischen Eigentümlichkeiten bestimmter Örtlichkeiten abbildeten; denn es werden Häfen, Vorgebirge, Küsten, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, Haine, Berge, Herden und Hirten gemalt, an manchen Orten auch groß komponierte Götterdarstellungen und mythologische Vorgänge sowie die Kämpfe um Troja, die Irrfahrten des Odysseus durch die Landschaften und anderes, was auf ähnliche Weise naturgetreu wiedergegeben ist." Daß gerade diese landschaftlichen Malereien auf griechische Vorbilder zurückgehen, wird meines Erachtens untrüglich schon dadurch bewiesen, daß Vitruv ihrer an drei verschiedenen Stellen unter jener griechischen Bezeichnung gedenkt.

Dieser Hauptstelle des Vitruv über antike Landschaftsmalerei reiht sich dann aber, etwa ein halbes Jahrhundert jünger, die Hauptstelle des Plinius über denselben Gegenstand an; und diese Stelle des Plinius nennt uns sogar einen Landschaftsmaler, der zur Zeit des Kaisers Augustus gelebt hat. Plinius sagt: „Auch Ludius (andere Lesarten Studius oder Tadius), zur Zeit des göttlichen Augustus, soll nicht um seinen Ruhm betrogen werden. Er führte zuerst eine äußerst anmutige Art der Bemalung der Wände ein: Villen und Säulenhallen und Gartenanlagen, Wälder und heilige Haine, Wasserbecken, Meerengen, Flußufer und Meeresküsten, wie sie jemand wünschen mochte; darin mannigfaltige Gestalten von Spaziergängern,

Schiffahrern und Leuten, die ihre Villen am Lande zu Esel oder zu Wagen besuchen; ferner Fischer, Vogelfänger, Jäger und Winzer. Unter seinen Werken befinden sich z. B. vornehme Villen mit sumpfigem Zugange, in dem Männer, welche Frauen unter feierlicher Zusage auf ihre Schultern genommen haben, unter der zitternden Last schwanken, und sehr viele ähnliche Scherze vom feinsten Salze. Derselbe hat auch zuerst Seestädte unter freiem Himmel gemalt, vom reizendsten Ansehen und mit sehr geringem Aufwand." Unter dem letzten Wort „minimo impendio" mag man ebensowohl geringen Aufwand an Zeit und Arbeit als an Geldmitteln verstehen. Der Lesart Ludius für den Landschaftsmaler, der hier vorgestellt wird, ziehen die meisten heutzutage die Lesart Studius oder Tadius vor. Ich bleibe, da keine dieser Lesarten völlig gesichert ist, aus alter Gewohnheit dabei, ihn Ludius zu nennen.

Beim ersten Anblick könnte es scheinen, als widersprächen sich die Stellen des Vitruv und des Plinius, als sagte Plinius, daß erst Ludius zur Zeit des Augustus eingeführt habe, was Vitruv, der ein Zeitgenosse des Ludius war, schon den Alten zuschrieb. Bei Licht besehen, ist dies aber doch nicht der Fall. Daß Ludius einige Landschaftsmotive, die er vorfand, wie heilige Haine, Hügel, Flußufer, Meeresstraßen und Seehäfen übernahm und in seiner Art weiterbildete, ist ja eigentlich selbstverständlich. Von den Haupterfindungen der Antiqui des Vitruv, den Bühnenhintergründen als Wandschmuck, den Odysseelandschaften und anderen mythologischen Gegenständen, den Tempellandschaften, den Hirten- und Herdenbildern, behauptet Plinius gar nicht, daß erst Ludius sie erfunden habe; und die Gegenstände, die Plinius dem Stoffgebiet des Ludius zuschreibt, Villen, Säulenhallen, Gartenanlagen, künstliche Wasserbecken und die ganzen „Seestädte im Freien", waren Vitruv offenbar als Vorwürfe der Wandmalerei noch unbekannt.

Auf eine bedeutend spätere Zeit weisen die Gemäldebeschreibungen des Philostratos hin, der im 2. Jahrhundert n. Chr. lebte. In der Gemäldegalerie zu Neapel, in die er uns führt, bilden reich belebte Landschaften, die er ausführlich beschreibt, einen Hauptgegenstand. Allem Anschein nach handelt es sich hier auch um landschaftliche Tafelgemälde, während Vitruv und Plinius nur von landschaftlichen Wandgemälden reden. Über die Zuverlässigkeit der philostratischen Gemäldebeschreibungen ist früher lebhaft gestritten worden. Brunn, der die Grundlagen unserer heutigen griechischen Kunstgeschichte geschaffen, ging in ihrer Verwertung für die Berichtigung unserer Vorstellungen von der klassischen Malerei der Zeiten eines Zeuxis, Parrhasios und Apelles offenbar viel zu weit. Andere hielten und halten die ganzen philostratischen Gemälde nur für rhetorische Erfindungen. Ich bin noch heute der früher von mir verteidigten Ansicht, daß kein Grund vorliegt, an der geschichtlichen Wirklichkeit der von Philostratos beschriebenen Gemäldegalerie in Neapel und ihrer Bilder zu zweifeln, daß es aber untunlich ist, von diesen Gemälden des 2. Jahrhunderts n. Chr. auf den Stand der Malerei im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. zurückzuschließen.

Was wir aus den kunstgeschichtlichen Schriftquellen über die griechisch-römische Landschaftsmalerei in der Zeit nach Alexander dem Großen erfahren, läßt sich also in wenige Sätze zusammenfassen: Im hellenistischen Osten tauchen seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. einige Malernamen auf, deren Träger Landschaftsmaler im weitesten Sinne des Wortes gewesen sein müssen. Daß die landschaftlichen Wandgemälde, die Vitruv seinen Antiqui zuschreibt, namentlich die Nachahmungen der Bühnenmalerei, die Landschaften mit Darstellungen aus der Ilias und der Odyssee, überhaupt die mythologischen Landschaften und die idyllischen Landschaften, die teils mit ländlichen Heiligtümern, teils mit Hirten und Herden ausgestattet waren, hellenistischen Ursprungs gewesen, folgt einerseits aus der Abhängigkeit der ganzen römischen Kunst bis zum Beginn der Kaiserzeit vom hellenistischen Osten, anderseits aus dem griechischen Terminus technicus, mit dem Vitruv die Landschaftskunst

bezeichnet. Daß Ludius (oder Studius oder Tadius, wie man ihn nennen will) dann zur Zeit des Augustus Darstellungen römischer Villenanlagen mit ihren Säulenhallen, ihren Wasserbehältern und ihren Gartenanlagen, an offenen Gartenwänden auch ganzer Seestädte im Freien hinzugefügt, berichtet Plinius ausdrücklich. Landschaftliche Tafelbilder aber hat es, wenn nicht früher, so doch, wie Philostratos' Gemäldebeschreibungen zeigen, im 2. Jahrhundert n. Chr. gegeben.

Wenn dieses Ergebnis unserer Untersuchung der Schriftquellen, namentlich Vitruvs und Plinius', richtig ist, muß es im wesentlichen durch die Betrachtung der erhaltenen Werke der antiken Malerei bestätigt werden. Aus der Fülle des Materials kann hier nur das Wesentliche hervorgehoben werden. Es würde uns zu weit führen, auf die Vasenbilder, die Mosaiken und die gravierten Metallarbeiten einzugehen. Nur über nachalexandrinische Reliefbildwerke, die in der Ausbildung ihrer Hintergründe im vollen Gegensatz zu der schlichten Hintergrundlosigkeit der älteren klassischen griechischen Reliefs stehen, sei im voraus ein Wort gesagt. Vor allem sei an die zwölf großen Marmorbilder des Palazzo Spada in Rom erinnert, die offenbar Gemälden nachgebildet sind. Das Relief, das Paris' Abschied darstellt, ist völlig landschaftlich empfunden. Dann die beiden als Brunnenschmuck gekennzeichneten landschaftlichen Tierstücke des Wiener Hofmuseums. Daß die Reliefs dieser Art hellenistischen, nicht erst römischen Ursprungs sind, daran möchten wir mit Schreiber auch gegen Wickhoff und jüngere Forscher festhalten (vgl. jedoch die Nachschrift S. 38); und hierher gehören dann auch die dem Landleben und der Landschaft abgelauschten Marmordarstellungen, wie das vatikanische Relief mit dem Bauern, der eine Kuh, ein Kalb und zwei Gänse, die er über der Schulter trägt, zur Stadt führt, wie zwei ähnliche Bildwerke der Münchner Glyptothek und wie die sinnbildliche Landschaft mit dem Pinienbaum im British Museum.

Aber halten wir uns im übrigen an die erhaltenen wirklichen Wandgemälde. Der Versuchung, auf die altägyptischen Flachreliefs und Wandgemälde einzugehen, die, wo sie Jagd, Landbau und Gartenkunst darstellen, in ihrer unperspektivischen Mischung von Grundriß und Aufriß oft genug Sümpfe, Felder und namentlich Gärten landschaftlich zusammenhängend wiedergeben, müssen wir widerstehen. Auch die Untersuchung der assyrischen Flachreliefs in Bezug auf ihre Fortschritte im Zusammenschlusse der oft mit Bergen, Bäumen, Flüssen und an die Berge gelehnten Baulichkeiten ausgestatteten Hintergründe zu bereits anschaulicheren Landschaftsbildern, würde uns hier zu weit führen. Nur auf die Wandgemälde der kretisch-mykenischen Kultur zur homerischen Zeit, deren Bruchstücke durch die Ausgrabungen Evans in Knossos, der Italiener unter Halbherrs Leitung in Phaestos auf Kreta, Atkinsons zu Philakopoi auf Melos zutage gefördert worden sind, müssen wir doch einen Blick werfen. Veröffentlicht ist leider erst wenig von diesen Schätzen; aber schon Margret Heinemann hat zusammengestellt, was sich aus den Ausgrabungsberichten über Wandmalereien landschaftlichen Charakters in diesen Städten vordorischer Gesittung ergibt. Es ist immerhin sehr bemerkenswert, daß die Wände des Thronsaals des Hauptpalastes zu Knossos allem Anschein nach ringsum mit einer mehr oder weniger zusammenhängenden landschaftlichen Darstellung geschmückt waren, die den Raum erweitern und den Blicken der Beschauer ein Stück der landschaftlichen Natur vorspiegeln wollte. Unten bezeichnen Wellenlinien das fließende Wasser, in dem sich ein Aal windet. An den Ufern des Flusses sprießen Binsen und schilfartige Pflanzen mit roten Blüten. In den Hügelwellen des Hintergrundes erhebt sich ein Palmbaum; und in der Fortsetzung der Landschaft an der Westwand war sorgfältig eine Fächerpalme dargestellt. In ähnlicher Weise scheint eine Meeresdarstellung mit zahlreichen Fischen das Megaron geschmückt zu haben, und ein Fries mit fliegenden Fischen, die mit blauem Rücken und gelbem Bauche dargestellt waren, hat man auch zu Philakopoi auf Melos gefunden, in der

Haghia Triada bei Phaestos aber eine äußerst natürlich dargestellte Katze im Gebüsch auf der Vogeljagd. Die Landschaftsdarstellungen scheinen hier überall die Zeit vor der Ausbildung des Mythos zu bezeichnen. Was sachlich von diesen Landschaftsbildern auch aus Ägypten herübergekommen sein mag, ihre Darstellung war nicht ägyptisch, war freier, bewegter und wenn auch ohne richtige Perspektive doch malerisch anschaulicher und bildmäßig zusammenhängender als was die ägyptische Kunst vorher und was die aus neuen Anfängen entsprossene griechische Kunst nachher jedenfalls bis zur Zeit des Agatharchos geschaffen hatte.

Sitte will sogar perspektivische Ansätze in einem der Seitengemälde des in Haghia Triada gefundenen Steinsarkophags und einem der ebendort entdeckten Wandgemälde erkennen. Völlig überzeugend sind diese Fälle an sich nicht. Wenn aber auch gelegentlich einmal in dieser nicht so schematisch wie die ägyptische erstarrten Kunst eine perspektivisch richtige Beobachtung verwertet worden sein sollte, so ändert das an der Raumlosigkeit und Unrichtigkeit des Gesamtbildes nichts. Sittes Ansicht, daß der Maler des Sarkophags „wirklich der Linearperspektive sich bediente", geht jedenfalls zu weit.

Schade ist es, daß sich, wie von den Wandgemälden des Polygnot und seiner Genossen, so auch von den Schöpfungen des Agatharchos nichts erhalten hat. Die Wandgemälde, die dieser Bühnendekorationsmaler im Hause des Alkibiades gemalt hatte (oder doch malen sollte), werden schwerlich Figurenbilder gewesen sein.

Auf griechischem und östlich-hellenistischem Boden sind nur äußerst geringe Reste alter Wandmalerei wieder zum Vorschein gekommen. Wenn man sich freilich auf den rein ornamentalen, ganz unlandschaftlichen Charakter der Wandverzierungen in hellenistischen Gräbern, wie dem bei Alexandrien gefundenen (von Thiersch 1904 herausgegebenen) beruft, um zu beweisen, daß alles, was Vitruv von den landschaftlichen Malereien seiner Antiqui berichtet, nicht auf den echten alten hellenistischen Osten gemünzt sein könne, so vergißt man, daß Vitruv eben nicht von dem Wandschmuck in Gräbern, sondern in offenen Räumen (patentibus locis), wie den Exedren und langgestreckten Wandelgängen spricht. Und dennoch scheinen sich auf altgriechischem Boden, in Tanagra, Reste wirklich landschaftlicher Darstellungen an den Wänden eines Grabes aus hellenistischer Zeit (dem 3. Jahrhundert v. Chr.) gefunden zu haben, über das zuerst Fabricius schon 1885 in den „Athenischen Mitteilungen" berichtet hat. Es handelt sich um die Darstellung von Häusern und Palmen „in perspektivischer Zeichnung". Rostowzew ist auf diese „Landschaft" neuerdings zurückgekommen und hat sie sogar veröffentlicht. Daß diese Darstellung, so schwach und flüchtig hingesetzt sie ist, einen landschaftlichen Charakter trägt, ist wirklich unverkennbar; und das genügt eigentlich schon zum Beweise, daß damals derartiges in größerem Umfang und in deutlicherer Ausbildung auch an anderen Orten Griechenlands gemalt worden sein muß. In diesem Sinne beruft auch Pfuhl sich mit Recht ausdrücklich auf dieses Bildchen.

Als wirklich erhaltene und ausgeführte Wandgemälde der griechisch-römischen Kunstwelt aber kommen diesen immerhin geringfügigen Ansätzen gegenüber doch nur die Gemälde in Betracht, die auf italischem Boden wieder ausgegraben worden sind. An sie müssen wir uns auch zur Veranschaulichung der Aussprüche Vitruvs und Plinius' über die Landschaftsmalerei halten.

Wenig Landschaftliches findet sich in den bis ins 5. Jahrhundert zurückreichenden Wandgemälden der Grabkammern Etruriens. Hervorzuheben aber sind doch die Jagd- und Fischerszenen der 1886 in Corneto bloßgelegten „Tomba dei Cacciatori", die noch dem 4. Jahrhundert v. Chr. zugeschrieben werden müssen. Das Hauptbild, das ganz als Landschaft wirkt, hat jedenfalls die Absicht, einen Zusammenhang von Meer, Felsen und Himmel darzustellen. Das Meer wird durch freie Wellenlinien gegeben, aus denen Delphine emporschnellen. Der

Himmel wird durch die Vögel, die ihn füllen, gekennzeichnet. Vom jähen Felsen, von dem ein nackter Mann sich ins Meer stürzt (wohl eher ein mystischer Todessprung als ein realistisch gemeinter Badesprung), sprießen stilisierte Blumen und Kräuter; das Bild ist nur räumlich gedacht, nicht räumlich gestaltet; es steht in räumlicher Beziehung kaum höher als jene kretische Wandmalerei, aber es bleibt doch wichtig und bemerkenswert, daß das ganze Bild, obgleich es die räumliche Erkenntnis der Zeit vor Agatharchos und Apollodoros widerspiegelt, entschieden als Landschaft empfunden ist.

Im übrigen müssen wir uns an die zahlreichen Wandgemälde halten, die teils in Rom und seiner Umgebung, teils in den 79 n. Chr. vom Vesuv verschütteten Städten Kampaniens dem Erdboden wieder abgewonnen worden sind.

Bekanntlich weist man seit Maus Untersuchungen der Geschichte dieser antiken Wandmalerei während der letzten zwei Jahrhunderte v. Chr., wie sie sich in erkennbarer Weise zunächst auf italischem Boden erhalten hat, vier Entwicklungsstufen zu. Der „erste Stil" (um 200—90 v. Chr.) besteht in der Nachahmung einer farbigen marmornen Wandverkleidung ohne Gemälde. Diese sind als Mosaiken auf den Fußboden geglitten. Natürlich ging ihm voraus und (wo die Mittel ausreichten) parallel eine wirkliche Marmorverkleidung. Der „zweite Stil" (um 90—30 v. Chr.) der sog. Architekturstil, bemalt die Wände zunächst mit einem „wenigstens einigermaßen" möglichen und natürlichen Architekturgerüst. Über dem Sockelstreifen erhebt sich eine gemalte Wand, über die man oft ins Freie hinausblickt. Die Mitte der Wand nimmt ein pavillonartiger Bau ein, der als Rahmengestell für das Hauptbild gedacht ist. Diesen Stil, der die Überlieferungen der Zeit, die der Mode der Marmorverkleidung vorausgegangen, wieder aufgenommen zu haben scheint, führen fast alle namhaften Archäologen auf hellenistischen Ursprung zurück. Der „dritte Stil" (30 v. Chr.—50 n. Chr.), den neuerdings wieder Ippel, wie schon Mau es getan, aus Alexandrien ableitet, wird von Mau nicht eben genau als der ägyptisierende Stil bezeichnet. Er ornamentisiert das gemalte Gerüst des zweiten Stils, indem er die Architekturformen in mehr oder weniger flächige Streifen verwandelt, das Mittelfeld der gemalten Wände aber nach wie vor als großes, es nahezu füllendes Gemälde bestehen läßt, das jetzt wirklich nur von einem Rahmen umgeben erscheint. Der „vierte Stil" (50—79 n. Chr und länger), dem in Pompeji, das schon 63 n. Chr. von einem Erdbeben zerstört wurde, die überwiegende Mehrzahl der Hauswände angehören — natürlich geht er in den verschütteten Städten Kampaniens mit dem Vesuvausbruch des Jahres 79 n. Chr. zu Ende —, löst die ganzen Wände in nur leichte, luftige, manchmal wie aus Rohrstengeln errichteten Scheinarchitektur mit mannigfachen perspektivischen Durchblicken, plastisch durchgebildeten Einzelformen und einer Fülle kleinerer Gemälde auf. Auch das Hauptbild der Mittelfelder erscheint in der Regel so verkleinert, daß es den unmittelbaren Zusammenhang mit der umrahmenden Architektur aufgibt. Wie schon im dritten Stil erhebt sich auf jener gemalten Wand in der Regel eine ganz leichte Scheinarchitektur. Da schon Vitruv einen ähnlichen Stil dem griechischen Dekorationsmaler Apaturios aus Alabanda in Karien zuschreibt, der jedenfalls in hellenistischer Zeit lebte, so ist anzunehmen, daß dieser vierte Stil im Osten der hellenistischen Welt bereits in Übung war, ehe er nach Italien kam. Diese Ansicht haben Ippel und auch wohl Rostowzew wieder vertreten, der übrigens von einer Unterscheidung zwischen dem dritten und vierten Stil überhaupt nichts wissen will, beider Ursprung aber lieber in Kleinasien als in Ägypten sucht. Die Ansicht, daß der dritte und vierte Stil überhaupt erst auf italischem Boden entstanden seien, hat freilich ein so erfahrener Archäologe wie Studniczka im Anschluß an Wickhoff noch 1904 ausgesprochen. Auch Winter scheint der gleichen Ansicht zuzuneigen, und Rodenwaldt geht so weit, an allen drei Stilen alles Landschaftliche erst auf italischem Boden

erwachsen zu sehen, ja, jeder geschichtlich bekannten Entwicklung entgegen, die mythologischen Landschaften, einschließlich der Odysseelandschaften, die wir kennen lernen werden, für jünger zu erklären als die Landschaften ohne alle historischen Zutaten.

Die Ansichten Rodenwaldts, die blenden, weil sie gut durchdacht und vorgetragen sind, hat namentlich Pfuhl widerlegt; und jener zugleich älteren und zugleich jüngeren Ansicht, die ich schon vor vierzig Jahren verteidigt habe, scheint mir, trotz des Widerspruchs, den sie in jüngster Zeit wieder erfährt, die Zukunft zu gehören.

Sei dem übrigens wie ihm wolle: um Vermutungen handelt es sich hier in allen Fällen. Für meine Zwecke genügt es, wenn anerkannt wird, daß der zweite Stil im hellenistischen Osten entstanden ist; und das geben auch Studniczka und Winter zu.

Ihrer Ausführung nach sind die meisten dieser Bilder, soweit sie als Kunstschöpfungen anzusehen sind, etwa zwischen 80 v. Chr. und 80 n. Chr. entstanden; ja, die obere Zeitgrenze für die Bilder, die für uns in Betracht kommen, ist wohl eher noch um einige Jahrzehnte herabzurücken. Wandgemälde, die zunächst als Landschaften angesehen sein wollen und auch nach unserer Empfindung entschieden Landschaften sind, finden sich unter allen diesen Bildern in großer Anzahl; und alle diese Landschaften stehen bereits auf dem Boden einer ausgereiften Raumbildung, deren Linienperspektive bei gerader Ansicht allen Regeln der Kunst zu entsprechen pflegt, bei schrägen und komplizierteren Ansichten, die wohl nirgends völlig richtig wiedergegeben sind, doch meist durch ein einigermaßen richtiges, oft freilich auch in die Irre gehendes Gefühl geleitet werden.

Sehen wir uns zunächst unter den Landschaftsbildern der Wände des zweiten Stiles um, so finden wir hier glücklicherweise gleich Musterbeispiele aller jener halb und ganz landschaftlichen Darstellungen, die Vitruv nennt. Zuerst nennt Vitruv die in den Wandmalereien wiederholten Bühnenbilder tragischer, komischer oder satyrischer Art. Ippel und Herrmann sind unabhängig voneinander auf den guten Gedanken gekommen, diese Dekorationsweise in den architektonisch-landschaftlichen Darstellungen des Schlafzimmers der vor einem Jahrzehnt bei Boscoreale aufgedeckten pompejanischen Villa zu sehen, die Barnabei veröffentlicht hat. Die ganze Dekoration ist nach Amerika verkauft worden und schmückt jetzt ein besonderes Zimmer des Metropolitan Museum in Neuyork. Alle Wände sind mit landschaftlichen und baulichen Darstellungen gefüllt. Die Langwände sind durch scharlachrote korinthische Säulen mit golden wirkenden Kapitellen in drei Felder geteilt. In den Mittelfeldern sind kleine Heiligtümer im Freien dargestellt. In den Seitenfeldern türmen sich Gebäude über Gebäude in perspektivischen Konstruktionen mit Ausblicken ins Freie: Paläste hier, Bürgerhäuser dort. Ippel nimmt an, daß von Bildern wie diesen, die in der Tat einen bühnenmäßigen Eindruck machen, die ganzen, als Nachahmungen der „scenarum frontes“ erkannten Wanddekorationen des vierten Stiles abgeleitet seien.

Wenn Vitruv ferner unter den von den Alten an die Wände gemalten landschaftlichen Gegenständen Heiligtümer, Haine, Berge, Hirten und Herden nennt, die sich an idyllisch-heiligen Landschaften zusammenfügen, so finden wir Darstellungen dieser Art unter der Herrschaft des zweiten Stiles schon in dem sogenannten Hause der Livia auf dem Palatin in Rom. Die beiden großen Landschaftsgemälde, die im „Triklinum“ dieses Hauses in der Mitte der Schmalwand und der Wand rechts vom Eingang dargestellt und als Ausblicke aus Fensteröffnungen behandelt sind, stellen ländliche Heiligtümer in Felsen- und Waldlandschaften mit heiligen Bäumen und Säulen dar, die mit Weihgeschenken und Binden geschmückt sind. Menschliche Gestalten beleben keines dieser Bilder. Schafe und Ziegen sieht man auf beiden weiden. Auf dem einen kommt ein Ententeich hinzu.

Mit allen jenen anderen von Vitruv genannten landschaftlichen Bestandteilen, Bergen, Flüssen, Quellen, Küsten usw., aber auch mit zahlreichen Häusergruppen, Gebäuden und Brücken gepaart, finden wir die hier dargestellten Dinge in dem zugleich aufs reichste von menschlichem Treiben erfüllten gelben Friese der „ala dextra“ desselben „Hauses der Livia“, wieder. Der Friesstreifen, der in acht breitgedehnte Einzelbilder zerfällt, trennt den oberen von dem unteren Teil der Wände. Sechs der Bildchen sind in alten, in meinem Besitze befindlichen Photographien nach verlorenen Aquarellkopien so gut erhalten, daß Rostowzew sie nach ihnen neulich veröffentlicht hat. Eine Fülle anmutiger, landschaftlicher, baulicher und sittenbildlicher Motive ist in diesen Friesen aneinandergereiht. Daß ihre landschaftliche Wirkung im besten Fall panoramaartig fortlaufend erscheint, ist ebenso einleuchtend, wie daß ihrer „monochromen“ Färbung mit braunen Schatten und weißen Lichtern auf gelbem Grunde eine lediglich dekorative Wirkung zukommt.

Verwandter Art, aber farbiger ausgeführt, sind die Landschaften des 1878 am rechten Tiberufer ausgegrabenen herrschaftlichen Hauses, das als Casa Farnesina oder Casa Tiberiana bezeichnet zu werden pflegt. Die Gemälde befinden sich jetzt im oberen Stockwerke des Thermenmuseums zu Rom. Schon unter den in flachem Stuckrelief gehaltenen Gewölbedarstellungen finden sich reich mit Heiligtümern und Wohnhäusern geschmückte, von mannigfachen Menschenbauten erfüllte „Architekturlandschaften“. Vielgenannt ist die „schwarze Wand“ mit den leicht über sie verstreuten Landschaftsgemälden. Eine der ebenfalls von Rostowzew veröffentlichten Einzellandschaften dieses Hauses stellt ein vornehmes Gebäude dar, während fünf andere, friesartige Breitbilder sich zunächst gegenständlich an jene Landschaftsfriese des Hauses der Livia anschließen. Rostowzew ist durch eine eingehende Untersuchung dieser und jener Friese mit ihren Heiligtümern, Bergen und Küsten zu der Ansicht gekommen, daß sie durchaus hellenistischen Ursprungs seien, wobei er zwischen ihren kleinasiatischen und ihren alexandrinisch-ägyptischen Motiven zu unterscheiden sucht.

Ein römisches Straßenbild, das an das Gemälde der bürgerlichen Bühne von Boscoreale erinnert, in seiner Anschaulichkeit aber einzig in seiner Art ist, findet sich übrigens noch im „Tablinum“ jenes „Hauses der Livia“ auf dem Palatin.

Wenn Vitruv sodann, doch halb im Zusammenhang mit den Landschaften, an Gegenstände der mythologischen Großmalerei erinnert, so finden wir auch dafür die besten Beispiele in den Hauptbildern des „Tablinums“ des „Hauses der Livia“ zu Rom. Das Io- und Argusbild, das, in Pompeji in Wiederholungen erhalten, vermutlich auf ein Original des attischen Malers Nikias (4. Jahrhundert v. Chr.) zurückgeht, zeigt einen Felsenhintergrund von großer Einfachheit und doch von landschaftlicher Geschlossenheit. Das Polyphem- und Galateiabild aber, dessen Gestalten in Pompeji und Herkulaneum wiederholt (Helbig 1042, 1043, 1046) als Staffage großer Landschaften vorkommen, macht auch hier mit seiner von schroffen Bergen umschlossenen grünblauen Meerbucht durchaus den Eindruck einer „mythologischen Landschaft“.

Zuletzt nennt Vitruv die „Ulyssis errationes per topia“, „die Irrfahrten des Odysseus mit landschaftlichen Hintergründen“, wie Reber übersetzt; und ein glücklicher Zufall will, daß uns als Musterbeispiel dieser Gattung eine Folge wirklicher, vollgültiger „Odysseelandschaften“ erhalten ist, die überhaupt zu dem Besten und Reifsten gehört, was sich von der antiken Malerei in unsere Zeit herübergerettet hat. Es sind aus längerer Reihe sieben große Breitbilder und ein halbes erhalten; doch ist eines von ihnen bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Ausgegraben wurden diese wichtigen Gemälde 1848—1852 auf dem Esquilinischen Hügel in Rom; aufbewahrt werden sie mit der berühmten „Aldobrandinischen Hochzeit“ in einem Zimmer der vatikanischen Bibliothek. Herausgegeben sind sie zuerst von Matranga, dann in guten Farbensteindrucken vom Verfasser dieser Zeilen, zuletzt in schwerer Farbengebung

von Nogara. Sie nahmen den oberen Teil der Wände des Raumes ein, den sie schmückten. Die einzelnen Bilder sind durch breite hochrote Pilaster mit goldgelben frei korinthisierenden Kapitellen voneinander getrennt. Die Darstellungen bilden auch in ihren Figuren eine außerordentlich lehrreiche Illustration eines in sich zusammenhängenden Stückes der Odyssee (Gesang X, Vers 80 bis Gesang XI, Vers 600). Die vier ersten Bilder veranschaulichen das Lästrygonenabenteuer in der blauen, von schroffen Felsen umkränzten Meerbucht. Das fünfte stellt das Kirkeabenteuer vor dem Palaste der Zauberin dar. Das sechste Bild ist das zerstörte. Das siebte, das schönste von allen, stellt zur Linken das Meer dar, auf dem Odysseus heransegelt, rechts das Reich der Schatten, in der Mitte, als mächtiges natürliches Felsentor, die Eingangspforte zur Unterwelt. Das nur halb erhaltene achte Bild schildert Vorgänge in der Unterweltlandschaft. Der friesartige Charakter spricht sich, dem epischen Inhalt entsprechend, in der fortlaufenden Anordnung der ineinander übergehenden Landschaften hinter den roten Trennungspilastern aus, die durch einen schattenartigen schwarzen Begleitpilaster noch schärfer von der Landschaft abgehoben und in den Vordergrund gerückt werden. Ohne die Trennung der Bilder durch diese Pilaster würden wir in unmerklichen Übergängen von einem Vorgang zum anderen geleitet werden. Die Gesamtreihe besteht nicht, wie man nach der Pilastereinteilung annehmen könnte, aus sieben und einer halben landschaftlichen Einheiten, sondern nur aus vieren, die offenbar durch die blauen Meeresflächen, die das Schiff des Odysseus von Ort zu Ort trugen, getrennt waren. Daß in der wieder ausgegrabenen Reihe das Mittelbild der Wand erhalten ist, geht daraus hervor, daß die Seitenflächen der roten Pilaster nebst ihren schwarzen Begleitern perspektivisch nach diesem Mittelbilde zusammenlaufen; und dieses Mittelbild ist obendrein durch eine Architektur, eben jenen Palast der Kirke, hervorgehoben. Die figürlichen Vorgänge sind außerordentlich anschaulich und lebendig erzählt, aber der Landschaft doch überall entschieden unter- und eingeordnet. Dem landschaftlichen Eindruck kommen die hellenistischen Naturpersonifikationen in der Gestalt der Krene, der Quellgöttin, der Aktai, der Gestadegöttinnen, und der Nomai, der durch Hirten und Herden verkörperten Weiden, zur Hilfe. Die Landschaften selbst aber sind anschaulich und großzügig gezeichnet, mit breitem Pinsel in dekorativ empfundenen Farben mit vorherrschendem Ockergelb und Meerblau hingestrichen, von dem die roten Pfeiler sich wirksam abheben. Das Unterweltsbild gehört nicht nur seiner wuchtigen landschaftlichen Formengebung, sondern auch seiner Licht- und Farbenwirkung nach zu dem Eindrucksvollen aller Zeiten. Wie durch das mächtige Felsentor ein breiter Lichtstreifen aus der sonnigen Tageshelle in die schilfbewachsenen, von Schatten umwogten Acheronsgestade fällt, die er mit magischem Helldunkel füllt, das ist einzig in seiner Art. Schon die griechischen Inschriften über allen Hauptgestalten, auch jenen Naturpersonifikationen, hätten Rodenwaldt davon abhalten müssen, auch in der leichten, fast impressionistischen Darstellung der Figuren römische Art im Gegensatz zur griechischen zu sehen; und wenn er mit Recht auf den ähnlichen Figurenstil von Darstellungen in der Casa degli epigrammi zu Pompeji hinweist, so ist auch aus dieser Übereinstimmung, zumal gerade auch diese pompejanischen Wände griechische Inschriften tragen, nur das Gegenteil zu folgern. Wenn also auch diese Odysseelandschaften unserer Ansicht nach nicht nur ihrem figürlichen, sondern auch ihrem landschaftlichen Teile nach auf hellenistische Vorbilder zurückgehen, so folgt daraus doch nicht, daß der Maler dieser Bilder, in dem wir uns doch eher einen in Rom arbeitenden Griechen als einen Quiriten denken können, gerade die Landschaft im einzelnen nicht nach eigener Erfindung und Empfindung gestaltet haben könnte.

Haben wir somit die ganze Vitruvische Schilderung der Wandmalereien seiner Antiqui in erhaltenen pompejanischen und namentlich römischen Wandmalereien

zweiten Stiles — offenbar bis nahe an die Grenzen der eigenen Zeit Vitruvs herab — verfolgt, so fragt sich nunmehr, wie sich der Bericht des Plinius über die Neuerungen, die jener Ludius (oder Studius oder Tadius) zur Zeit des Kaisers Augustus der landschaftlichen Wandmalerei zugeführt habe, in den erhaltenen Wandgemälden widerspiegelt. Daß diese Neuerungen sich nicht auch noch in den Ausläufern von Dekorationen zweiten Stiles finden könnten, ist natürlich nicht gesagt.

Da stoßen wir nun wieder gleich in der Umgebung Roms auf eine große, üppige Gartendarstellung, die recht wohl die „topiaria opera“ des Plinius illustrieren könnte. Die Darstellung umschließt alle vier Wände eines geräumigen Saales in der 1863 ausgegrabenen „Villa ad Gallinas“ der Livia in Prima Porta. Die Gemälde stellen ein reiches üppiges Gartendickicht von blühenden und früchtetragenden, von Vögeln belebten Bäumen hinter einem schmalen, von Staketen eingefaßten grünen Rasengrunde dar. Im Gegensatz zu dem dekorativen Charakter der Odysseelandschaften tritt hier die größte Sorgfalt der Durchführung zutage. Die Darstellung erstrebt realistische Treue und will offenbar den Besucher des Saales zu dem Glauben verleiten, er beträte wirklich einen üppigen, duftigen Lustgarten. Brunn hielt es gerade der Gediegenheit der Ausführung dieser Gemälde gegenüber für möglich, daß sie von Ludius' (oder wie er geheißen) eigener Hand gemalt seien.

Ähnliche Darstellungen, die in raumloserer Ausführung schon den alten Ägyptern und wahrscheinlich auch den Kretern geläufig gewesen sind, haben sich an jüngeren Wänden Roms und Pompejis übrigens in großer Anzahl erhalten. Reste ähnlicher Darstellungen sah ich vor vierzig Jahren bei den Titusthermen und den Caracallathermen in Rom; andere wurden etwas später auf dem Esquilin bloßgelegt; in Pompeji sind sie einerseits in den Baderäumen der Thermen, anderseits an den Gartenmauern der kleinen Höfe der Privathäuser so oft zu finden, daß es unmöglich ist, sie aufzuzählen. Ich erinnere nur an die Darstellungen im Peristyl der Casa di Sallustio und der Casa d'Adonide ferito. Erst aus der Zeit Domitians stammte die Gartendarstellung der Wände eines Grabes der Vigna Sassi in Rom, die sich nur in einer Veröffentlichung des Padre Secchi erhalten hat. Auch hier umzog eine Parklandschaft alle vier Wände, während die Familie, für die das Grab bestimmt war, sich auf dem Friese darstellen ließ. Höchst merkwürdig aber ist die in dem Grabe gefundene griechische, wohlgemerkt abermals griechische Grabinschrift. Sie wirft ein helles Licht auf die Empfindung, aus der heraus der Eigentümer des Grabes — er hieß Patron — diesen Grabschmuck wählte. Ich habe versucht, sie ins Deutsche zu übersetzen:

„Dornstrauch nicht, noch Stachelgewächse, umwuchern das Grab mir,
Kein Nachtvogel umkreischt flatternd die Stätte der Ruh'.
Nein, die lieblichsten Bäume und Büsche umsprießen den Schrein mir;
Herrlicher Früchte Gezweig schmückt ihn im Kreise herum,
Aber die Nachtigall flattert darinnen: hell tönet ihr Wimmern,
Und der Zikade entströmt süß von der Lippe das Lied.
Klug auch zwitschert die Schwalbe dazwischen; und hell und melodisch
Strömet der Grille Gesang süß aus der schwellenden Brust.
Patron heiß ich. Ich habe nur Gutes auf Erden gestiftet,
Daß mir ein lieblicher Ort würd' auch im Hades zu teil.
Alles verließ ich ja sonst und bin in der Jugend gestorben.
Nur die Früchte sind mein, die ich im Leben gepflückt.“

Was nun ferner die Villen und Säulenhallen, die Haine, Hügel, Wasserbehälter, Fluß- und Meeresküsten betrifft, die jener römische Maler nach Plinius zuerst dargestellt haben soll, so haben, wie schon bemerkt, nach Vitruv doch auch seine Antiqui bereits einen Teil dieser landschaftlichen Motive verwendet; und in der Tat haben wir diese denn ja auch in jenen römischen Darstellungen zweiten Stiles, die wir

kennen gelernt haben, in reichem Maße gefunden. Es ist aber gerade ein Verdienst Rostowzews, daß er, zunächst an die von Plinius vorangestellten „Villas et porticus“ mit ihren Gartenanlagen anknüpfend und namentlich noch die „piscinas“ hervorhebend, innerhalb der erhaltenen römischen und kampanischen Wandmalerei eine ziemlich scharfe Grenze zwischen jenen vitruvianischen hellenistischen Architekturlandschaften, wie sie uns im Hause der Livia und im farnesinischen Hause zu Rom entgegentreten, und dieser plinianischen römisch-kampanischen Villenlandschaften gezogen hat, in denen sich die Villenanlagen der frühen Kaiserzeit aus ganz Italien, namentlich aber von den üppigen Küsten Unteritaliens, widerspiegeln. Zur Charakterisierung dieser italischen Villenlandschaften, die dem durch bauende Menschenhände dekorativ umgewandelten heimischen Gelände entlehnt wurden, geht Rostowzew von den kleinen Bildern dieser Art im Tablinum des 1900—1901 in Pompeji aufgedeckten Hause des Marcus Lucretius Fronto aus, dessen Dekoration dem dritten Stile angehört. In der Tat stimmen die hier und in zahlreichen anderen, teils in Pompeji an ihren Wänden gebliebenen, teils ins Museum von Neapel verbrachten Landschaften dargestellten Villenanlagen mit ihren Säulenwandelgängen, ihren Gartenanlagen, ihren Fischteichen, ihren Kapellchen, durchaus mit den Beschreibungen, die die römischen Schriftsteller von ihren Villen geben, und mit deren erhaltenen Resten im Gebirge und am Meeresstrande überein. Daß die Bilder dieser Art sachlich anziehender sind als künstlerisch, liegt in der Natur der Sache. Übrigens verwahrt Rostowzew sich selbst in Bezug auf diese Bilder dagegen, daß man die ganze Gattung für italisch und nicht für hellenistisch halte. Nur daß die kampanischen Maler, die diese Bilder in Pompeji gemalt, sich an die Wiedergabe italischer Einzelansichten gehalten haben, soll behauptet werden.

Endlich die „im Freien“ (subdialibus) gemalten „Seestädte vom reizendsten Ansehen und mit geringem Aufwande“ des Plinius. Die Bilder dieser Art, die in der Regel ganze Wände oder Wandabteilungen füllen, befinden sich in der Tat nicht in den eigentlichen Zimmern der pompejanischen Häuser dritten und vierten Stiles, sondern vorzugsweise an den Mauern der Peristyle. Hauptbeispiele bieten die Casa della piccola fontana (Helbig 1561, 1563, 1572) und die Casa della caccia antica (Helbig 1520) in Pompeji. Breit und flüchtig hingemalt, perspektivisch gemeint, aber nur in einzelnen Stücken richtig konstruiert, in der Färbung dem Natureindruck bei ruhiger heller Beleuchtung nachgehend, sind auch sie keine großen zum Herzen sprechende Kunstwerke, wohl aber geschickte, heitere Dekorationen.

Haben wir somit in erhaltenen Werken eine volle Bestätigung alles dessen gefunden, was Vitruv und Plinius über landschaftliche Motive in der Wandmalerei ihrer Zeit berichten, so bleibt uns nur noch wenig aus der Fülle der Darstellungen in den Dekorationen dritten und vierten Stiles nachzutragen. In Rom gehören z. B. noch die kleinen ornamentalen Landschaftsbildchen aus den Thermen des Titus hierher, die nur in alten Nachbildungen, wie denen von N. Ponce vom Ende des 18. Jahrhunderts, erhalten sind. Auf die Landschäftchen in den Gräbern der späteren römischen Kaiserzeit können wir an dieser Stelle nicht eingehen. Hauptsächlich handelt es sich um die zahlreichen in Herkulaneum und Pompeji gefundenen Bilder dieser Art, die bald, ganze Wände füllend, wie die genannten Gartendarstellungen, Seestädte und einige Jagdstücke, als Wandgemälde im eigentlichen Sinne des Wortes erscheinen, bald, kleiner an Umfang und natürlicher in den Farben, meist quadratisch umrahmt, als Nachahmungen in die Wand eingelassener Tafelbilder gedacht sind, teils wirklich ohne alle Umrahmung auf den überall durchblickenden farbigen Wandgrund gesetzt oder in kleinen Rähmchen, flüchtig hingestrichen, hier und da eingeschoben, nur als ornamentale Bestandteile der Dekoration wirken. Winckelmann meinte in seinem Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen (Dresden 1762), die m e i s t e n der herkulanischen Gemälde stellten „Landschaften, Häfen,

Lusthäuser, Wälder, Fischereien und Aussichten“ dar. War das zu viel gesagt, so zählen die landschaftlichen Darstellungen unter den dem Tageslicht zurückgegebenen kampanischen Wandbildern doch nachgerade nach Tausenden. Die besten oder doch besterhaltenen der als Tafelbilder erscheinenden Landschaften befinden sich im Museum zu Neapel; einige wenige in anderen Sammlungen, wie dem British Museum in London; einige wertvolle Landschaften fand ich 1872 noch in Herkulaneum an ihren ursprünglichen Wänden; weitaus die meisten aller erhaltenen antiken Landschaftsbilder und Bildchen aber befinden sich noch in Pompeji an den Stellen, für die sie gemalt worden sind; und es gibt nur wenig pompejanische Häuser dritten und vierten Stiles, die gar keine oder so gut wie gar keine Landschaften enthalten, dagegen einige, deren Bewohner oder deren Zimmermaler eine besondere Vorliebe für Landschaften gehabt haben. Häuser dieser Art sind die „Casa della piccola fontana“, die man sogar das Haus der Landschaften zu nennen vorschlug, die „Casa della caccia antica“, die „Casa dei Dioscuri“, die „Casa d'Apolline“ und die „Casa d'Adonide ferito“.

Inhaltlich gruppieren sich auch die kampanischen Landschaften so, wie es sich uns an der Hand der Berichte Vitruvs und Plinius' ergeben hat. Hinzuzufügen wären als besondere Darstellungen zunächst noch die Berglandschaften mit wilden Tieren, die, meist lebensgroß wiedergegeben, bald harmlose Hirsche, Rehe oder Antilopen jagen, bald einander in wütenden Kämpfen zerfleischen, bald von Menschen oder Hunden verfolgt werden oder ihrerseits gegen Menschen anstürmen; sodann die eigentlichen Seestücke, die das blaue Meer als solches, manchmal ohne Küsten, manchmal nur von fernen, dem Nebel enttauchenden Hafenbauten gesäumt, immer mit Schiffen belebt darstellen, die bald friedlich nebeneinander herrudern, bald mit geschwellten Segeln dahingleiten, bald in heißer Seeschlacht miteinander ringen; endlich die ägyptischen Darstellungen mit ihren Binsenhütten und Nilbooten, ihren Tempeln und Palmen, ihren Pygmäen und Krokodilen, die, wie schon K. O. Müller bemerkte, in der Phantasie der damaligen Zeit eine ähnliche Rolle spielen mochten, wie die chinesischen Darstellungen in der Kunst des 18. Jahrhunderts. Werfen wir im übrigen noch einen Blick auf die Gruppen, die wir bereits kennen gelernt haben, so ist die Zahl der mythologischen Landschaften auch unter den kampanischen Wandgemälden außerordentlich groß. Die Grenzen zwischen den mythologischen Bildern mit landschaftlichen Hintergründen und den Landschaften mit mythologischer Staffage ist dabei kaum zu ziehen. Während die Figuren sich auf derartigen Bildern des gleichen, schon vom Mythos mit landschaftlicher Anschaulichkeit ausgestatteten Gegenstandes manchmal völlig oder doch annähernd wiederholen, sind die landschaftlichen Hintergründe immer verschieden gestaltet; und es hängt von dem dekorativen Zweck des Bildes, z. B. von der Ausdehnung der Landschaft auf den Gegenstücken oder von der Größe des zur Verfügung stehenden Wandfeldes ab, ob die Landschaft enger zusammengerückt, weiter auseinander gezogen oder gar wirklich zur Hauptsache gemacht wird. Bilder wie die Darstellung des Sturzes des Ikarus im British Museum (Helbig 110; andere in Neapel und in Pompeji) mit ihrer Meereslandschaft, wie das Parisurteil eines pompejanischen Hauses (Helbig 1283 b; Abbildung als Titelblatt dieses Bandes; 1283 in Neapel) und wie die Berglandschaft mit Paris auf dem Ida in Neapel (Helbig 1279, Herrmann Taf. 8) wird jeder für eigentliche Landschaften erklären. Das zuletzt genannte dieser Bilder zeigt einen heiligen Baum in einem hohen, von Bergen umschlossenen Tale; neben ihm ein kleines Heiligtum; davor eine Bildsäule; der schöne Hirt ruht im Schatten des Baumes; vorn weidet seine Herde am Bach. Das Bild ist breit und gut gemalt; die Farbengebung nähert sich der Natur; der Berggott des Hintergrundes ist mit richtiger Absicht kleiner gebildet als der Hirt. Dagegen ist das Rind des Vordergrundes viel zu klein geraten. Als „Odysseelandschaft“, die freilich den vatikanischen nicht das Wasser reicht,

wirkt das Bild des British Museum (Helbig 1330), das Odysseus in seinem Schiff zwischen den Sirenen zeigt. Die Kolossallandschaft mit Polyphem und Galateia aber in der „Casa della caccia antica" (Helbig 1043) ist recht unpassend mit mächtigen Gebäuden ausgestattet.

Die übrigen, bereits unter den Schöpfungen des zweiten Dekorationsstils geschilderten Gattungen der antiken Landschaftskunst können wir hier nicht durch die kampanische Wandmalerei hindurch verfolgen. Bedingt werden sie durch die Verschiedenheit der natürlichen Vorgänge, die sich in der Landschaft abzuspielen pflegen. Der Kultus gewisser Gottheiten, der Landbau, das Hirtenleben, die Gärtnerei, die Jagd, die Fischerei, die See- und Flußschiffahrt kehren immer wieder. Höchst lehrreich aber ist, daß sich in das ländlich-idyllische Dorfleben hier und da, wenn auch selten, ein Ansatz zur Ruinenromantik mischt. Besonders charakteristisch ist ein Ruinenbild der Art, das ich 1872 im Museum zu Neapel für mich kopieren ließ. Es ist in gelben und grünen Tönen auf roten Grund gesetzt. Den Mittelpunkt der reichen Dorflandschaft nimmt eine mit Binden geschmückte Turmruine ein, neben der sich ein hoher Pfeiler erhebt.

Eine Beschreibung aller Landschaften der „Casa della piccola fontana" und der „Casa della caccia antica" gab ich 1876 in meinem Buche über die antike Landschaftsmalerei.

Ich brauche nach allem Gesagten kaum zu wiederholen, daß mir der Ursprung fast aller dieser Gattungen antiker Landschaftsmalerei im hellenistischen, teils dem syrisch-kleinasiatischen, teils dem ägyptisch-alexandrinischen Osten nach wie vor sicher zu sein scheint. Nur die Berglandschaften mit wilden Tieren, in den sich jedenfalls die amphitheatralischen Schauspiele der Römer widerspiegeln, könnten, wohin auch die Formlosigkeit ihrer Gestaltung spricht, auf italischem Boden gewachsen sein. Im einzelnen aber hielten die Wandmaler Roms und der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens sich in ihrer Eigenschaft als Landschafter nicht, wie doch so oft in ihrer Eigenschaft als Figurenmaler, an irgendwelche Vorbilder gebunden, sondern malten ihre Landschaften wie der Augenblick und ihre eigene Anschauung es ihnen eingab. Unter dem ganzen reichen Material konnte ich 1872 nur zwei Fälle feststellen, in denen das gleiche landschaftliche Motiv — vielleicht aus besonderer Bequemlichkeit des Malers — wiederholt erschien. Sonst herrscht in derselben Gattung zwar meist eine große Ähnlichkeit, aber niemals völlige Gleichheit der Motive. Eben deshalb erscheint es uns auch nur natürlich, daß jene ganze Klasse der nach Plinius in Rom zur Zeit des Kaisers Augustus aufgekommenen Villen- und Stadtlandschaften sich der einheimischen, namentlich der kampanischen Gebäudetypen bediente und daß sich, ganz im allgemeinen, die unteritalische Natur in der kampanischen Landschaft widerspiegelt, ebenso natürlich aber freilich auch, daß eine wirklich getreue Nachbildung eines natürlichen Landschaftsbildes, so oft man auch geglaubt hat, eine solche gefunden zu haben, in der ganzen antiken Landschaftsmalerei niemals festgestellt worden ist. Dieser ganzen antiken Landschaftsmalerei fehlt der individuelle Zug. Sie ist durchweg dekorativ; und eben deshalb erscheint es uns auch wahrscheinlich, daß es bis zum Anfang der römischen Kaiserzeit keine kunstgemäßen landschaftlichen Tafelbilder gegeben habe. Erst in der Zeit der philostratischen Gemälde treten uns solche ja auch in den Schriftquellen entgegen. Vitruv und Plinius kennen nur eine landschaftliche Wandmalerei; und wenn sich in der kampanischen Wandmalerei gleichwohl, wie wir gesehen haben, eine Reihe von Landschaften als umrahmte, eingelassene Tafelbilder ergeben, so ist das wohl nur als eine Nachahmung der Übertragung figürlicher Tafelbilder in die Wandmalerei zu erklären. Jedenfalls aber bleiben alle diese verschiedenartigen Landschaften, anmutig, anschaulich und inhaltreich wie sie oft genug sind, äußerst lehrreich für unsere Erkenntnis der malerischen Fortschritte, die die hellenistische Malerei bis zur römischen

Kaiserzeit gemacht hatten, und der Grenzen, die dem landschaftlichen Naturgefühl der Griechen und Römer überhaupt gezogen waren.

Daß den damaligen Alten die Vertiefung des Raumes durch perspektivische Linienführung mit gewissen, bei schrägen Ansichten recht starken Beschränkungen bekannt war, zeigen ja alle gemalten Architekturgerüste dieser ganzen Kunst, bestätigen aber auch gerade die landschaftlichen Wandgemälde in der deutlichsten Weise. Die Verkleinerung der in der Bildfläche zurücktretenden Figuren und landschaftlichen Gegenstände ist überall erstrebt, wenn auch fast niemals völlig genügend durchgeführt worden. Die Luftperspektive, die ja auch heute noch Gefühlsperspektive ist, wirkt fast besser verstanden als die Linearperspektive; die kräftigen Töne des Vordergrundes verschwimmen im Hintergrunde oft in grauem, blauem oder violettem Dufte. Atmosphärische Stimmungen sind nur in sehr bescheidenem Maße verstanden. Daß der Himmel, der im Zenit blau ist, sich heller zum Horizonte senkt, ja hier fast weißlich erscheint, ist, soweit die Landschaften nicht luftleer auf den überall durchblickenden einfarbigen oder weißen Grund gesetzt sind, oft genug richtig beobachtet. Aber schon wo er sich im Abend- oder Morgenlicht rötlich oder gelblich zu senken scheint, ist wohl in keinem Falle völlig klar, daß es sich nicht nur um dekorative Forderungen handelte. Indessen soll die Möglichkeit der Darstellung von Morgenrot und Abendrot in dieser Landschaftsmalerei nicht geleugnet werden. Sonne, Mond und Sterne kommen in der ganzen römischen und kampanischen Wandmalerei meines Wissens nie ihrer selbst willen vor. Die Mondsichel über dem Haupte des Endymion, der Stern über dem Kopfe des Hesperos, die Nimben um Apollon und die Lichtgottheiten gehören eben zu den Personen, nicht zur Landschaft. Wolken werden nur dargestellt, wo der Gang der Handlung es erheischt, wie auf der ersten der Odysseelandschaften die Windgötter in Wolken oder doch im Nebel erscheinen. Daß die kampanische Landschaft, die die Einführung des hölzernen Pferdes in Troja darstellt, in nächtliches Dunkel gehüllt sein will, erkennt man mehr noch an dem Fackelträger als an der Farbenhaltung. Jedenfalls war die nächtliche Stimmung hier nicht ihrer selbst wegen dargestellt. Auch das stürmische Meer ist als solches so wenig dargestellt worden wie ein vom Sturm gebeugter Hain. Nur weiße Schaumstreifen kommen wohl einmal an den Stellen vor, an denen die Ruder das Wasser berühren. Helle heitere Stimmungen beherrschen die Landschaft. Licht und Schatten aber pflegen stark und einheitlich betont, sogar die Schlagschatten, wenn auch nicht in allen, so doch in vielen Fällen richtig und deutlich angegeben zu sein. Der natürliche Lichtfall ist dabei in einseitig geöffneten Räumen vielfach maßgebend, so daß von zwei an einander gegenüberliegenden Wänden angebrachten Bildern manchmal das eine von links, das andere von rechts beleuchtet ist. Im übrigen richtet die Gesamtfärbung auch der Landschaften sich in der Regel nach dem dekorativen Bedürfnis der Wand, auf der sie stehen. Die Naturfarben sind dementsprechend manchmal bis zur Monochromie abgetönt; und daraus erklärt sich oft eine scheinbar eigenartige Beleuchtung, die doch nur als dekorative, nicht als landschaftliche Stimmung zu deuten ist. Daß ein so feiner Kenner pompejanischer Kunst, wie Mau war, die Ansicht aussprechen konnte, daß in solchen Fällen die Tönung nicht selten als Mondlicht gemeint sei, ist mir, offen gesagt, unverständlich. Schon Helbig hatte in allen diesen Dingen richtig gesehen. Die einzige wirklich landschaftliche Lichtstimmung zeigt meines Erachtens das Unterweltsbild der vatikanischen Odysseelandschaften, die auch in der geistvollen Freiheit und impressionistischen Breite ihrer Pinselführung hoch über der Mehrzahl aller erhaltenen antiken Landschaften steht.

Kurz, die Schriftquellen und die erhaltenen Denkmäler ergänzen einander zum Beweise, daß die griechisch-römische Welt in der nachalexandrinischen Zeit zwar eine umfangreiche, schon als Spiegel der damaligen Umwelt äußerst lehrreiche

Landschaftsmalerei besessen, daß aber keine namhaften Künstler, wie sie es in den jüngsten drei Jahrhunderten unserer Zeitrechnung getan, sich ihrer künstlerischen Vertiefung und Befreiung angenommen haben, so daß sie, auch technisch nur bis zu einem gewissen Grade entwickelt, in den Fesseln der dekorativen Wandmalerei hängen blieb, innerhalb dieser aber freilich einige Schöpfungen von vorzüglichen künstlerischen Eigenschaften, von einheitlichem Linien- und Farbengefühl hinterließ. Die künstlerische Landschaftsmalerei im höheren Sinne des Wortes aber bleibt eine Errungenschaft der letzten dreihundert Jahre vor unserer Gegenwart!

*

Nachschrift zu S. 27, Zeile 14—24 von oben: Während des Druckes dieses Bandes gingen mir J. Sievekings Bemerkungen zu Brunn und Bruckmanns Denkmälern griechischer und römischer Skulptur Nr. 621—630 (München 1911) zu. Die hier eingeleitete schärfere Unterscheidung zwischen hellenischem und römischem Reliefstil ist natürlich willkommen zu heißen. Es scheint nunmehr, daß der römische Ursprung einiger der auch von mir bisher für hellenistisch gehaltenen Reliefs mit landschaftlichem Grunde wirklich gesichert ist. Die in obenstehendem Aufsatz verteidigte Gesamtauffassung wird dadurch aber nicht berührt, vielmehr durch die Reliefs, die auch Sieveking nach wie vor für hellenistisch hält, bestätigt.

ZWEITER ABSCHNITT

Zur Kunst der italienischen Renaissance

I. Masaccio und Masolino*)

Eine kunstgeschichtliche Streitfrage

Zahlreicher vielleicht als in den meisten anderen Wissenschaften sind in der Kunstgeschichte die Streitfragen rein akademischer Natur, bei denen es sich zwar für den Forscher um hochwichtige Grundsätze, ja um seine ganze Methode handeln kann, ohne daß man ihnen jedoch für die Kunstanschauung oder die Kunstübung auch nur die geringste Wichtigkeit beilegen könnte. Nur glaube man nicht, daß alle kunstgeschichtlichen Streitfragen so rein akademischer Natur seien. Die Frage z. B., ob Dresden oder Darmstadt die echte Madonna Hans Holbeins besitzt, ist in mehr als einer Beziehung von praktischer Bedeutung. Daß die Streitfrage, ob einige in verschiedenen Städten Italiens im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts gemalte Wandbilder von der Hand des großen, bahnbrechenden Neuerers, den die Kunstgeschichte unter dem Namen Masaccio feiert, oder von dessen Lehrer Masolino herrühren, in irgendeiner Hinsicht von praktischer Bedeutung werden könne, ist nun freilich durchaus nicht zu behaupten. Sie mag ruhig zu den akademischen Fragen, deren Lösung zunächst nur die Wissenschaft selbst interessiert, gerechnet, und sie muß daher auch in der ruhigsten und leidenschaftslosesten Weise erörtert werden. Aber sie gehört sicher zu denjenigen akademischen Streitfragen, denen die weitesten Kreise der Kunstfreunde ihre Teilnahme nicht versagen werden, weil sie sich auf einen Künstler bezieht, zu dem Rafael und Michelangelo als zu ihrem Meister emporgeschaut haben, und auf Gemälde, in denen der Welt die Sonne einer neuen Kunstauffassung aufgegangen ist.

Es sind drei Freskenfolgen, die bei dieser Frage in Betracht kommen: Zunächst die Deckengemälde des Chors der Kollegiatkirche zu Castiglione d'Olona, dem nördlich von Mailand, in der Nähe von Varese, anmutig in einem grünen Tale am Fuße der Alpen gelegenen Örtchen; sodann die Wandgemälde in einer Kapelle der alten Kirche San Clemente in Rom; endlich die Fresken der berühmten Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche (Santa Maria del Carmine) zu Florenz.

Jene Deckengemälde zu Castiglione, welche Szenen aus dem Leben der Jungfrau Maria darstellen, sind erst im neunzehnten Jahrhundert in die Kunstgeschichte eingetreten; die alten Künstlerbiographen, wie Vasari, kennen und nennen sie nicht. Sie sind aber von entscheidender Wichtigkeit für die Masaccio-Masolino-Frage geworden, weil sie die einzigen Werke der beiden Künstler sind, die durch eine Inschrift (MASOLINVS DE FLORENTIA PINXIT) als Schöpfungen des einen von ihnen beglaubigt sind.

Die Wandgemälde der Basilika San Clemente in Rom werden von Vasari dem Masaccio zugeschrieben. Vasari sagt in der Biographie dieses Künstlers: „In Rom gelangte er zu großem Ruhme und malte in Fresko für den Kardinal von San Clemente in einer Kapelle der Kirche San Clemente die Passion Christi, dabei die Schächer am Kreuz und Begebenheiten aus dem Leben der heiligen Märtyrerin

*) Dieser Aufsatz erschien zuerst in den Grenzboten (XXXIX, S. 324 ff., Leipzig 1880). Da er als solcher der Geschichte der Kunstgeschichte angehört, gelangt er hier, von einer leichten sprachlichen Feile abgesehen, unverändert zum Abdruck. Was ich hinzuzufügen hatte, habe ich einer Nachschrift anvertraut.

Katharina." Diese zwar restaurierten, aber in Bezug auf die Komposition und die Linienführung wohl erhaltenen Gemälde sind neuerdings von einigen Forschern (v. Reumont, Lübke, Thausing, Woltmann) trotz des klaren Zeugnisses des Altmeisters der Kunstgeschichte dem Masaccio abgesprochen und seinem Lehrer Masolino zugeschrieben worden.

An den Gemälden der Brancaccikapelle zu Florenz, die eine Folge von Darstellungen aus dem Leben des Petrus enthalten, sind dagegen nach Vasaris und anderer Zeugnis, das in dieser Allgemeinheit von keinem bezweifelt wird, drei Künstler teils nach-, teils nebeneinander tätig gewesen: Masolino, Masaccio und Filippino Lippi. Welche dieser Bilder von dem zuletzt genannten jüngsten der drei Meister herrühren, ist kaum bestritten und berührt jedenfalls die Frage nach der Abgrenzung des Anteils der beiden anderen Künstler nicht. In Bezug auf diesen Anteil sagt der älteste italienische Zeuge (Albertini) aus, Masolino habe die eine, Masaccio die andere Hälfte gemalt. Vasari präzisiert dies etwas, indem er, im Leben Masolinos, diesem die folgenden Bilder mit folgenden Worten zuschreibt: „Die vier Evangelisten in der Wölbung nämlich, ein Bild, wie Christus den Petrus und Andreas von den Fischernetzen abruft; wie jener Jünger weint, daß er Jesum verleugnet hat; wie er predigt, die Völker zu bekehren; wie die Apostel Schiffbruch leiden; wie der heilige Petrus seine Magd Petronilla von der Krankheit befreit und endlich noch in demselben Bilde, wie er mit dem heiligen Johannes nach dem Tempel geht, vor dessen Pforte ein Armer sitzt, der sie um Gaben anspricht und den er, da Gold und Geld zu geben nicht in seiner Macht steht, durch das Zeichen des Kreuzes erlöst." Vasari wirft hier offenbar die Bilder etwas durcheinander, indem er die Predigt Petri, die eins der Wandbilder ist, zwischen zweien der Lünettenbilder nennt. Leider aber sind alle drei Lünetten- und alle vier Deckengemälde untergegangen, so daß von den Darstellungen, die Vasari dem Masolino zuschreibt, nur die beiden Wandbilder, nämlich die Predigt Petri und das große Doppelbild, welches die Heilung des Kranken und die Erweckung der Petronilla (von anderen Tabitha genannt) darstellt, erhalten sind. Gerade diese beiden sind aber die am meisten umstrittenen Bilder; denn die übrigen von Vasari dem Masaccio zugeschriebenen Darstellungen werden von allen als Werke des jüngeren, größeren Meisters anerkannt, und nur von den beiden oberen Außenpfeilerbildern, die Vasari nicht nennt, hat man, nach Analogie seiner Verteilung, den Sündenfall ebenfalls dem Masolino, die Vertreibung aus dem Paradiese ebenfalls dem Masaccio zugeschrieben. In Bezug auf diese Einzelbeurteilung sind aber Crowe und Cavalcaselle in ihrer berühmten „Geschichte der italienischen Malerei" dem Vasari entgegengetreten. Gestützt auf jene inschriftlich beglaubigten Werke des Masolino in Castiglione d'Olona, haben sie die Ansicht verteidigt, Albertini habe zwar recht gehabt, die Hälfte der Gemälde der Brancaccikapelle dem Masolino zuzuschreiben, und Vasari habe auch recht gehabt, die Hand dieses älteren Meisters in den (leider untergegangenen) sieben Decken- und Lünettenbildern zu erkennen, aber er habe sich geirrt, als er die genannten beiden Wandbilder, die Predigt Petri und das sogenannte Petronillabild dem Masolino zugeteilt habe; vielmehr rührten diese Gemälde, wie alle n i c h t von Filippino gemalten W a n d bilder und A u ß e n p f e i l e r bilder der Kapelle von Masaccio selbst her. Und da jene Darstellungen Masolinos in Castiglione wahrscheinlich später gemalt worden sind als die ihm von Vasari in Florenz zugeschriebenen, höchstens ziemlich gleichzeitig, trotzdem aber in Bezug auf alle perspektivischen und malerischen Errungenschaften, nach denen die italienischen Künstler damals rangen, weit primitiver erscheinen, so fand die Ansicht Crowes und Cavalcaselles vielen Beifall. Sie schien sogar die herrschende werden zu wollen, als gewichtige Stimmen ihr entgegentraten und die Richtigkeit von Vasaris Angaben in Bezug auf die Brancaccikapelle aufs neue verteidigten: so Ernst Foerster in seiner

„Geschichte der italienischen Kunst“ (1872); so F. G. Knudtzon in seiner dänisch geschriebenen Biographie Masaccios (1875); so M. Thausing in einem schneidigen Aufsatze in der Lützowschen „Zeitschrift für bildende Kunst“ (1876). Andere hielten freilich an der von Crowe und Cavalcaselle begründeten Ansicht fest: so W. Lübke noch in seiner „Geschichte der italienischen Malerei“ (1878); so W. Bode noch in der neuesten Auflage von Burckhardts „Cicerone“ (1879); und auch ich selbst hatte in meiner Lebensbeschreibung Masaccios in Dohmes „Kunst und Künstler“ (1875) die Ansicht Crowes und Cavalcaselles mit Entschiedenheit verteidigt.

Gerade weil ich damals gezwungen war, Stellung in dieser Streitfrage zu nehmen, und gerade weil ein so feinsinniger Kunsthistoriker wie Moritz Thausing der entgegengesetzten Ansicht inzwischen wieder zu solchem Ansehen verholfen hat, daß auch mein unvergeßlicher Freund Alfred Woltmann in seiner „Geschichte der Malerei“, deren Fortsetzung mir obliegt, sich alle Ausführungen des Wiener Kunstgelehrten angeeignet hat, erwuchs mir die unabweisbare Verpflichtung, noch einmal auf die Frage zurückzukommen. Ich wollte das jedoch nicht eher tun, als bis ich alle drei in Frage kommenden Freskenzyklen im Originale wiedergesehen hatte. Die Gelegenheit dazu habe ich auf meiner letzten großen Reise (1878—1879) natürlich mit Eifer ergriffen. Ich bin von neuem wiederholt in der Kirche San Clemente in Rom, wiederholt in der Brancaccikapelle in Florenz gewesen, und ich habe auch den Wandbildern in Castiglione d’Olona einen Tag gewidmet. Das Ergebnis dieser Besichtigungen war, daß ich in meiner Überzeugung, Crowe und Cavalcaselle haben richtig geurteilt, bestärkt worden bin. Ich bin es mir und meinen Meinungsgenossen schuldig, kurz auszuführen, weshalb mich die Gründe der Gegner unserer Ansicht nicht überzeugt haben.

Zuvor nur noch die Bemerkung, daß ich durchaus die Verehrung dieser Gegner für Vasari teile und, wie sie, der Ansicht bin, daß wir von seinen Angaben ohne besondere Gründe nicht abweichen dürfen, daß es also auch hier darauf ankommt, die Überlieferungen des Vasari mit dem Maßstabe einer möglichst sachlichen Stilkritik zu messen. Im übrigen werde ich, meinen an Ort und Stelle gemachten Aufzeichnungen folgend, zunächst über jede einzelne der fraglichen Gemäldegruppen einige zur Sache gehörende Bemerkungen machen, ohne auf Einzelheiten einzugehen, die hier nicht am Platze wären, dann aber eine kurze zusammenfassende Betrachtung daran anschließen.

Was zunächst die Gemälde in C a s t i g l i o n e d’O l o n a betrifft, so muß ich noch einmal mit Nachdruck daran erinnern, daß nur die ihrem Stile (nicht der Durchführung innerhalb ihres Stiles) nach unreifstem Werke von Castiglione, daß nur jene D e c k e n gemälde des Chors der Kirche als Werke des Masolino von Florenz inschriftlich beglaubigt sind. Sie allein kommen daher für die Streitfrage in Betracht. Ob die Wandgemälde des Chors und vor allen Dingen die von 1435 datierten Wandgemälde des Baptisteriums, die allerdings einen fortgeschritteneren Stil (nicht aber eine bessere Durchführung innerhalb ihres Stiles) zeigen, spätere Werke des Masolino, wie jetzt in der Regel allzueilig ohne weiteres angenommen wird, oder eines oder mehrerer seiner Schüler sind, was unter allen Umständen zugegeben werden muß, ist für die ganze Streitfrage von keiner entscheidenden Bedeutung. Sicher ist nur, daß die etwa ein Jahrzehnt älteren Gemälde am Chorgewölbe von Masolino gemalt, und wahrscheinlich ist, daß sie später gemalt worden sind, als die älteren Bilder der Brancaccikapelle. Ich will aber ihre s p ä t e r e Entstehung nicht betonen, obgleich auch Thausing und Woltmann an ihr festzuhalten scheinen. Schon ihre ziemlich g l e i c h z e i t i g e Entstehung mit den dem Masolino in Florenz zugeschriebenen Bildern (und eine andere Chronologie wird schwerlich herauszubringen oder hineinzutragen sein) genügt vollkommen, um es den Originalen gegenüber undenkbar erscheinen zu lassen, daß ein fertiger Künstler in gesetzten Jahren, wie es der 1383—1384

geborene Masolino damals war, einen Sprung gemacht haben sollte, wie von der nicht einmal auf dem Standpunkte der Körperlichkeit der früheren Gemälde Fiesoles angekommenen, aber mit holdseligem Ausdruck erfüllten Darstellungen dieser Deckenfelder zu dem von individuellem Leben erfüllten und in fast vollgereifter Körperlichkeit prangenden Petronillabilde in Florenz. Das ist mir in der Kollegiatkirche zu Castiglione selbst wieder so klar geworden wie nur möglich, und das haben Crowe und Cavalcaselle und Ernst Foerster so eingehend ausgeführt, daß ich auf keine weiteren Einzelheiten einzugehen brauche. Ernst Foerster, der den Masolino des Vasari für die Predigt Petri und das Petronillabild nicht preisgeben wollte, war trotzdem von dieser Wahrheit so überzeugt, daß er ihretwegen auf den Gedanken kam, es müsse zwei Masolini gegeben haben, und der Masolino des Vasari sei ein anderer als der von Castiglione. So unwahrscheinlich diese Ansicht, wenn man alle Daten und Überlieferungen berücksichtigt, auch erscheint, wahrscheinlicher wäre sie mir immer noch als die Annahme, daß jene Bilder in Castiglione und diese in Florenz ziemlich gleichzeitig von derselben Hand desselben fertigen Künstlers gemalt worden sein sollten.

Meine Eindrücke von den Darstellungen aus dem Leben der heiligen Katharina in San Clemente in Rom waren diesmal etwas anderer Art. Ich fand ihren Stil demjenigen der Gemälde von Castiglione allerdings verwandter, als ich glaubte; aber da sie ein viel ausgebildeteres Raumgefühl zeigen, so ist es doch schwer, zu glauben, sie seien in früherer Zeit von demselben Künstler gemalt worden; und doch stimmen alle Kritiker darin überein, daß sie früher gemalt sein müssen als jene. Diese Schwierigkeit ist aber auch gar nicht vorhanden, weil Vasari sie in der Tat gar nicht dem Masolino zuschreibt, sondern für ein Jugendwerk des Masaccio erklärt; und in diesem Falle sehe ich daher nicht nur keinen Grund, Vasari des Irrtums zu zeihen, sondern finde, daß der Augenschein Vasaris Zeugnis vollkommen bestätigt. Trotz ihrer Überarbeitung sind sie, wie gesagt, ihren Kompositionen und Formen nach noch wohl erkennbar. Sie machen den Eindruck von jugendfrischen Kompositionen eines tüchtigen jungen Künstlers, der zwar noch nicht reif genug war, um prinzipiell andere Wege zu gehen als sein Lehrer, aber doch seinen ausgeprägteren Raumsinn und die lebendigere Körperlichkeit seiner Malweise überall durchfühlen läßt. Den Einwand, daß Masaccio, als diese Bilder gemalt wurden, noch zu jung gewesen sein müsse, als daß man sie ihm zutrauen könnte, glaube ich schon in meiner erwähnten Arbeit über Masaccio durch den Nachweis entkräftet zu haben, daß der junge Meister damals doch schon 18—19 Jahre alt gewesen sein konnte. Immerhin bleibt es wahr, daß diese Fresken den notorisch von Masolino gemalten Bildern in Castiglione näher stehen als den unbestritten von Masaccio gemalten Bildern in Florenz. Aber steht nicht Rafaels Sposalizio den Werken seines Lehrers Perugino auch näher als der Madonna die Fuligno? Es ist mir unbegreiflich, wie man die täglich sich wiederholende Tatsache, daß ein 18—19jähriger junger Künstler sich noch eng an seinen Lehrer anschließt, für so unerhört erklären kann, daß man ihretwegen eine klare, bündige Angabe Vasaris umstoßen zu müssen glaubt. Lübke, der in Bezug auf die Brancaccikapelle derselben Ansicht ist wie ich, verteidigt in dieser Frage die entgegengesetzte Ansicht; und das ist wenigstens nicht unlogisch, weil die fraglichen Bilder in Florenz den unbestrittenen Masaccios jedenfalls näher stehen als diese römischen Bilder. Nicht folgerichtig dagegen ist es, mit Knudtzon dem Masolino jene florentiner Bilder zurückzugeben, dem Masaccio aber die römischen Bilder zu lassen; denn wenn Masaccio jene fraglichen Bilder der Brancaccikapelle nicht gemalt haben kann, so kann er sicher die Gemälde der Kirche San Clemente, die unzweifelhaft auf einem primitiveren Standpunkte malerischer Entwicklung stehen, erst recht nicht gemalt haben. Das hat auch Thausing gefühlt, indem er die schlechterdings notwendige Folgerung zieht, daß, wer dem Masaccio

die Predigt Petri und das Petronillabild aus stilistischen Gründen abspricht, ihm unmöglich die Darstellungen aus dem Leben der heiligen Katharina zuschreiben kann. Ich bedauere also, in diesem Falle die Bundesgenossenschaft eines so tüchtigen Forschers wie Knudtzon nur als ein halbes Glück ansehen zu können. Um so erfreulicher aber ist es mir, daß W. Bode in der neuesten Auflage des „Cicerone“ auch in Bezug auf die Kirche San Clemente mit Crowe und Cavalcaselle und mir an der Überlieferung Vasaris festhält.

Am wichtigsten waren mir natürlich auch auf meiner letzten Reise die Besuche in der Brancaccikapelle; denn nur ihretwegen gewinnt die ganze Streitfrage ja ein allgemeines Interesse. Ich habe mich abwechselnd in die unbestreitbar von Masaccio gemalten Hauptbilder und in jene schon von Vasari ihm genommenen Gemälde vertieft, und ich mußte zunächst das meiste von allem zugeben, was feine Kenner, wie Thausing, im einzelnen über die Stilverschiedenheiten dieser und jener Bilder gesagt haben; ja ich fand diese Stilverschiedenheit größer, als sie mir in der Erinnerung lebte und als ich sie mir daheim durch Photographien vergegenwärtigen konnte. Trotz alledem aber wurde es mir immer klarer, daß der Stilunterschied zwischen den einzelnen in der Brancaccikapelle erhaltenen Gemälden unter sich doch noch lange kein so entscheidender ist als der zwischen ihnen allen und den viel primitiveren Werken in Castiglione; und immer überzeugender tönte mir des alten Ernst Foersters Ausruf in Bezug auf diesen Vergleich ins Ohr: „Gegen alle nur möglichen Dokumente und sonstigen Beglaubigungen antwortet die Kritik mit: niemals!“ Wer nun aber nicht mit Ernst Foerster den Masolino verdoppeln will, dem bleibt in der Tat nichts anderes übrig, als mit Crowe und Cavalcaselle zu leugnen, daß Masolino an diesen erhaltenen Bildern der Brancaccikapelle teil habe. Es scheint mir nach wie vor unmöglich zu sein, die Denkbarkeit, ja selbst die Wahrscheinlichkeit zu leugnen, daß ein so junger Künstler, wie Masaccio es zur Zeit der Ausführung aller seiner Bilder war, ein Künstler, der in einer gärenden Übergangszeit selbst als Neuerer auftrat, auch seinerseits eine Entwicklung durchgemacht habe, wie von den Fresken in San Clemente zur Predigt Petri und von dem Petronillabilde zum Fischzug, zur Taufe, zum Almosen und zur Krankenheilung durch den Schatten, ja nicht am wenigsten, wie vom Sündenfalle zur Vertreibung aus dem Paradiese.

Moritz Thausing hat in dem erwähnten Artikel der Lützowschen Zeitschrift geglaubt, die ganze Frage aus dem Bereiche subjektiven Stilgefühls in das objektiver historischer Wahrheit, ja „exakten Beweisverfahrens“ hinüberzuleiten, indem er in trefflich durchgeführter Weise die unperspektivische Behandlung der Heiligenscheine auf den von ihm mit Vasari dem Masolino zugeschriebenen Bildern der perspektivischen Behandlung derselben auf Masaccios unbestrittenen Bildern gegenüberstellt, ja zu dem Zwecke die beiden Petrusköpfe mit ihren verschieden behandelten Heiligenscheinen nebeneinander abgebildet hat. Ich würde mich von keinem Forscher lieber belehren lassen als von Thausing. Dennoch bedaure ich, in diesem Falle weit davon entfernt zu sein, seine verführerischen Schlußfolgerungen für ein „exaktes Beweisverfahren“ gelten zu lassen. Zunächst kann ich nicht anerkennen, daß die perspektivische Entwicklung der Heiligenscheine mehr beweisen sollte als die Gesamtentwicklung der Perspektive, um die sich damals gerade alles drehte. Daß jene früheren Bilder eine mangelhaftere Perspektive zeigen als die späteren, ist keinem eingefallen zu leugnen. Daß das auch bei den Heiligenscheinen der Fall ist, ist nichts Besonderes. Aber bleiben wir bei den Heiligenscheinen! Mir scheint es denn doch wahrscheinlich, daß Masaccio nicht mit der Fähigkeit, perspektivische Heiligenscheine zu malen, auf die Welt gekommen sei, sondern daß er, früh tätig wie er war, in seinen früheren Werken auch hierin, wie in allen Dingen, naturgemäß seinem Lehrer folgte und sich erst allmählich und stufenweise zur Freiheit emporarbeitete.

Zweitens aber muß ich doch betonen, daß die Heiligenscheine des Petronillabildes keineswegs mehr so absolut unperspektivisch sind, wie die Nimben der Schule Giottos, sondern daß sich ein Streben nach perspektivisch richtiger Gestaltung schon deutlich genug in ihnen bemerkbar macht, um als Vorstudium desselben jungen Künstlers zu der Vollendung gelten zu können, die ihm erst in seinen späteren Bildern (als er doch immer erst 25—28 Jahre alt war) gelang. Aber auch die Perspektive der Straße des Hintergrundes auf diesem Gemälde sowie die frische Individualität der Gestalten, leiten, was man auch dagegen eingewandt hat, trotz einer gewissen gotischen Haltung des Ganzen, doch schon deutlich zu Masaccios reiferen Darstellungen hinüber. Ich bedauere ferner, Thausings Begründung nicht einmal zu verstehen, wenn er sagt: „Darüber dürfen wir uns nicht täuschen, wenn Masaccio nicht mit Bewußtsein, sondern nur durch einen glücklichen Wurf seine letzten Werke schuf, dann müssen wir die hergebrachte Ansicht über seine Verdienste stark modifizieren, und sein Ruhm steht und fällt mit dem Anteil Masolinos an den Wandgemälden im Carmine." Muß denn jedes Genie fertig, wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus, geboren werden? Wäre Masaccio größer, wenn von ihm, wie von so vielen, die Werke seiner Versuchszeit vor seinem 25. Lebensjahre nicht erhalten wären? Wächst der gewaltige Meister uns nicht gerade dadurch, daß wir sein unablässiges Ringen und Streben bis zur Vollendung verfolgen können, doppelt und dreifach ans Herz? Überliefert Vasari uns, wie auch Thausing hervorhebt, nicht ausdrücklich, daß Brunellesco ihn in der Perspektive unterrichtet habe? Wozu brauchte er Brunellescos Unterricht, wenn er nicht einsah, daß seine Perspektive noch verbesserungsfähig sei? Und ist das Bewußtsein, mit dem er arbeitet, nicht um so größer, je klarer er sich früherer Schwächen bewußt gewesen ist?

Nein, eine exakte Beweisführung vermag ich in jenen Ausführungen nicht zu erkennen. Ich bin aber auch weit entfernt davon, eine solche für mich in Anspruch zu nehmen. Es wird, da Vasaris Angaben sich mit der Stilkritik und mit der Inschrift in Castiglione nicht alle vereinigen lassen, naturgemäß verschiedene Wege geben, diesen Zwiespalt auszugleichen. Vielleicht ist die Sache in Wirklichkeit noch ganz anders gewesen, als irgendeiner von uns sie sich vorstellt. Inzwischen werden wir zufrieden sein müssen, die eine oder die andere Ansicht mit überwiegenden Gründen wahrscheinlicher oder weniger unwahrscheinlich als die gegenüberstehende zu machen; und in dieser Beziehung habe ich noch, wie ich versprochen, einige zusammenfassende Schlußbemerkungen zu machen.

Um Vasari und um die Stilkritik handelt es sich. Vielleicht würden die verehrten Gegner unserer Ansicht gar nicht auf den Gedanken gekommen sein, die Predigt Petri und das Petronillabild dem Masaccio abzusprechen, wenn Vasari ihnen nicht darin vorangegangen wäre. In der Tat benutzen denn die meisten von ihnen auch die Gelegenheit, um eine Lanze für Vasaris Glaubwürdigkeit einzulegen. Das Ergebnis dieses Sichanklammerns an Vasari in dem einen Falle ist aber gewesen, daß dieselben Forscher, einer unerbittlichen Folgerichtigkeit entsprechend, ihn in einem anderen Falle selbst des Irrtums zeihen müssen; und ich behaupte, daß Vasaris Irrtum in diesem Falle größer wäre als in jenem. Man lese nur die oben angeführten Stellen des Vasari nach. Wenn Vasari richtig angibt, welche drei Maler in der Brancaccikapelle gemalt haben, aber nur darin irrt, daß er dem einen dieser Maler unter neun Bildern zwei irrtümlich zuschreibt, so irrt er doch offenbar weniger, als wenn er Masaccio fälschlich die Urheberschaft an dem ganzen Zyklus in der Kirche San Clemente in Rom zuweist. Wir haben also sicher mehr Grund, uns auf Vasari zu berufen, als die Verteidiger der entgegengesetzten Ansicht.

In Bezug auf die Stilkritik stimmen doch wohl die meisten Forscher, die alle drei in Frage stehenden Bilderfolgen selbst gesehen haben, darin überein, daß, ganz abgesehen von der Chronologie, die Reihenfolge der stilistischen Entwicklung

jener Gemälde in aufsteigender Linie die folgende ist: 1. die Deckengemälde in Castiglione; 2. die Gemälde in San Clemente; 3. die dem Masolino zugeschriebenen Werke in der Brancaccikapelle; 4. die unbezweifelten Werke Masaccios ebendaselbst. Darin stimmen wenigstens auch einige der Kritiker, die nicht in allen Dingen unserer Ansicht sind, mit Crowe und Cavalcaselle, Bode und mir überein. Ernst Foerster z. B. hebt diese Reihenfolge mit Nachdruck hervor, und ob man die ersten beiden Stufen nicht unterscheidet, wie z. B. Lübke, Thausing und Woltmann das nicht wohl können, das ändert wohl kaum etwas an dieser Lage. Einig sind ferner, abgesehen von Ernst Foersters Verdoppelung des Masolino, alle darin, daß jene unter 1 genannten Gemälde von Masolino, und zwar demselben Masolino gemalt seien, der die Brancaccikapelle auszuschmücken begonnen hatte, sowie darin, daß die unter 4 genannten Bilder die eigentlich bahnbrechenden reifsten Werke des Masaccio sind. Es handelt sich also nur darum, ob die Stufen 2 und 3 zu Masaccio oder zu Masolino geschlagen werden sollen. Alle vier Möglichkeiten haben ihre Vertreter: Thausing (dem Woltmann folgt) läßt nur die Bilder der Stufe 4 als Werke des großen Masaccio gelten, alle übrigen schreibt er dem Masolino zu. Crowe und Cavalcaselle (und alle, die ihnen folgen, auch ich) lassen nur die Gemälde der Stufe 1 als Werke des Masolino gelten, alle übrigen schreiben sie dem Masaccio zu. Knudtzon schlägt 3 zu 1, 2 zu 4; Lübke aber zieht 1 und 2, wie 3 und 4 zusammen. Dazu kommt noch, daß einige Forscher von der Gruppe 3 zwar die Predigt Petri, nicht aber das Petronillabild dem Masaccio zugeschrieben haben. Diese Meinungsverschiedenheiten, an deren Bedeutung die Erwägung, wer zufällig das letzte Wort behalten, nichts ändert, ist ganz geeignet, uns Kunsthistoriker in Fragen der Stilkritik duldsam gegeneinander zu machen. Dies braucht aber keinen zu hindern, seiner ehrlichen Überzeugung einen entschiedenen Ausdruck zu verleihen; und ich will daher auch noch einen allgemeinen Grund anführen, aus dem ich mich nach wie vor der Ansicht Crowes und Cavalcaselles anschließen zu müssen glaube, einen Grund übrigens, den ich oben gelegentlich schon angedeutet habe, den ich jetzt aber, als für mich besonders entscheidend, noch einmal in den Vordergrund stellen muß.

Eine Stilkritik ohne gehörige Berücksichtigung der möglichen und wahrscheinlichen Stilwandlungen desselben Künstlers muß notwendigerweise zu irrigen Resultaten führen. Ich bin überzeugt, daß die gegenwärtige Kunstgeschichte in dieser Beziehung noch viel zu absprechend ist; aber ich bin freilich auch überzeugt, daß die Stilwandlungen der einzelnen Künstler auch der zukünftigen Kunstgeschichte noch viel zu schaffen machen werden. Ich will ein Beispiel anführen, um mich verständlicher zu machen. Die städtische Galerie zu Düsseldorf besitzt ein Jugendbild Wilhelm Sonns. Dieses stellt in großen Figuren Christus und die Jünger auf dem stürmischen Meere dar und ist „W. Sohn 1853" bezeichnet. Der Meister hat es in seinem 23. Lebensjahre gemalt, und es zeigt noch ganz den Schüler Wilhelm von Schadows. Wer nun die Richtung kennt, die Wilhelm Sohn als fertiger Meister eingeschlagen hat, und nur den üblichen Grundsätzen der Stilkritik folgt, muß notwendigerweise zu der Ansicht kommen, daß dieses Bild unecht und die Bezeichnung gefälscht sei. Ich bin überzeugt, daß diese Ansicht, wenn ihr nicht rechtzeitig vorgebeugt wird, einmal aufgestellt werden wird. Hieraus ergibt sich für mich in Bezug auf die Frage nach der Unterscheidung der Gemälde Masaccios von denen Masolinos die folgende Nutzanwendung. Offenbar ist es wahrscheinlicher, daß die Werke Masaccios, der ungewöhnlich früh zu malen angefangen hat und in einem Alter von 27 Jahren gestorben ist, eine Stilwandlung zeigen, die uns von den Gemälden in San Clemente bis zu den reifsten Bildern der Brancaccikapelle führt, als daß Masolino, der ein fertiger Meister und mindestens 40 Jahre alt war, als er die Deckengemälde zu Castiglione d'Olona schuf, in derselben Periode seines Lebens die ihm zugeschriebenen Werke in der Brancaccikapelle gemalt haben sollte.

Nachschrift (1911)

In dem Menschenalter, das verflossen, seit dieser Aufsatz geschrieben, ist die Streitfrage „Masaccio oder Masolino“ noch immer nicht zur Ruhe gekommen. Eine Reihe der angesehensten und tüchtigsten Forscher, wie Lermolieff-Morelli, Richter, Frizzoni, Berenson, Wickhoff, Venturi, hat sich, im Gegensatz zu meinen Ausführungen, der Ansicht angeschlossen, daß Masolino nicht nur jenen Teil der erhaltenen Fresken der Brancaccikapelle zu Florenz, sondern auch die Fresken in San Clemente in Rom gemalt habe, daß Vasari sich also nicht in Bezug auf die Brancaccikapelle, sondern in Bezug auf San Clemente geirrt habe. Diese Ansicht muß heute durchaus als die herrschende bezeichnet werden. Auch Pietro Toesca hat sie in seinem Werke über Masolino da Panicale (Bergamo 1908) verteidigt, und Venturi folgt ihr in seiner großen Geschichte der italienischen Kunst (Band VII, 1911). Nach Toesca hätte Masolino um 1423 jene Gewölbefresken in Castiglione, um 1425 jene Bilder in der Brancaccikapelle zu Florenz, um 1430 in San Clemente in Rom und 1435 im Baptisterium zu Castiglione gemalt. Daß die Entwicklung Masolinos bei dieser Chronologie (immer abgesehen von dem ihm an der Brancaccikapelle zugeschriebenen Werken, die meiner Ansicht nach eben fortgeschrittener sind) einigermaßen überzeugend gekennzeichnet ist, leugne ich nicht, halte aber die oben von mir vertretene Ansicht Crowes, Cavalcaselles und Bodes, der auch Schmarsow sich neuerdings mit entschiedener und eingehender Begründung angeschlossen hat, nach wie vor für wahrscheinlicher. Ich glaube zu dieser Begründung hier noch ein neues altes Zeugnis hinzufügen zu können. Was wir behaupten ist ja, daß Masolino nur die zerstörten Decken- und Lünettenbilder der Brancaccikapelle gemalt habe, denen Vasari versehentlich, vielleicht auch nur anscheinend, ein paar der erhaltenen Wandgemälde hinzugefügt habe. Nun hat Girolamo Mancini 1896 in Florenz die zwanzig Künstlerleben des Philosophen Giovanni Battista Gelli (1498—1563) herausgegeben, deren Zweck es gewesen zu sein scheint, Vasari in einigen Punkten zu berichtigen. In diesen Vitae heißt es unter Masolino (S. 23): „Masolino . . . dipinse . . . nel Carmine nella cappella de' Serragli un San Pietro, et nella cappella Brancacci la volta.“ Quod erat demonstrandum.

II. Die italienische Bildnismalerei der Renaissance*)

1. Einleitung

Der Mensch ist dem Menschen das Schönste und Liebste auf Erden. Der Mensch ist daher auch der Hauptinhalt aller menschlichen Kunst. Lehrt die biblische Geschichte, daß die Gottheit den Menschen nach ihrem Bilde schuf, so zeigt die Kunstgeschichte, daß der Mensch sich seine Götter nach seinem eigenen Bilde gestaltete. Die künstlerische Schöpfung glaubwürdiger Idealwesen hat die Fähigkeit, wirkliche Gestalten wiederzugeben, zur Voraussetzung. Diese wirklichen Gestalten aber verstanden die Künstler zunächst nur in ihren allgemeinsten, sie von den übrigen Lebewesen unterscheidenden Zügen aufzufassen und wiederzugeben. Ein Fortschritt war es, als man das Unterscheidende verschiedener Rassen und Völker hervorheben lernte, ein weiterer Fortschritt, als einzelne noch altertümliche Künstler sich einen besonderen Typus, den sie bevorzugten, heranbildeten. Aber erst verhältnismäßig spät gelang es den Künstlern Europas, zu sehen, und noch später, es zum Ausdruck zu bringen, daß kein Mensch aussieht wie der andere, daß jeder seine individuellen Züge, seine eigene Haltung, seinen besonderen Ausdruck hat. Es gab eine Entwicklungsstufe der Malerei, auf der die Künstler sich offenbar der individuellen Unterschiede aller Einzelmenschen bewußt waren und danach strebten, jeden mit seinen Sonderzügen darzustellen, bei der Ausführung aber unwillkürlich immer noch ihre gewohnten Typen an die Stelle der Individuen setzten. Gerade in der Bildnismalerei, die die Absicht des Künstlers voraussetzt, einen bestimmten Menschen oder ein bestimmtes Antlitz um seiner selbst willen darzustellen, spielt sich das Ringen der Kunst nach dem Schein der Wirklichkeit und nach höherer Wahrheit am folgerichtigsten ab.

Zwischen der Nachbildung bestimmter Menschen, um sie zu geschichtlichen oder mythologischen, heiligen oder weltlichen Darstellungen zu verarbeiten und der Abbildung um ihrer selbst willen ist die Grenze allerdings nicht immer, aber doch

---

*) Als diese Arbeit 1891 unter dem Titel „Hundert Jahre italienischer Bildnismalerei“ in der „Deutschen Rundschau“ erschien, war ihr, soweit ersichtlich, noch keine zusammenfassende Schrift über den ebenso anziehenden wie lehrreichen Gegenstand vorausgegangen. Nur über Rafael als Bildnismaler hatte F. A. Gruyer schon zehn Jahre früher ein Werk veröffentlicht. Als diese Abhandlung dann 1906 in etwas erweiterter Gestalt unter der Überschrift „Die italienische Bildnismalerei der Renaissance“ als viertes Bändchen des von Hermann Popp im Verlage dieses Buches herausgegebenen „Führer zur Kunst“ zum zweiten Male gedruckt wurde, war die Literatur über die Bildniskunst im allgemeinen und das italienische Bildnis im besonderen bereits mächtig angewachsen. Die Schriften von Jakob Burckhardt, Emil Schaeffer, Ad. Warburg, G. Gronau, H. Wölfflin, W. Weisbach, Em. Michel, auf die in unserem Schriftennachweis hingewiesen worden, waren bereits erschienen und mußten natürlich berücksichtigt werden. Nach 1906 kamen z. B. W. Waetzolds „Kunst des Porträts“ und Max Kemmerichs hier freilich nicht zu verwertende „Frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland“ hinzu. Wenn meine 20 Jahre alte Arbeit hier zum dritten Male abgedruckt wird, so habe ich dazu um so lieber meine Einwilligung gegeben, als ich zu sehen meinte, daß sie in ihrem Kern nicht überholt worden sei.

in den meisten Fällen zu ziehen. Schon im Kindesalter der Kunst gehen Versuche, Bildnisse darzustellen, mit den Bemühungen, religiöse Vorstelluugen festzuhalten, Hand in Hand. Iu den Blütezeiten der Malerei sind die bedeutendsten Maler heiliger und weltlicher Geschichten in der Regel zugleich die tüchtigsten Bildnismaler. In den Verfallzeiten aber, die gedankenlos mit einer überlieferten Formensprache schalten, gewährt die Bildnismalerei eines Künstlers oft sogar den einzigen Maßstab zur Beurteilung seiner wirklichen Leistungsfähigkeit. Am deutlichsten zeigen dies die nordischen und italienischen Maler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von den „Historien" eines Frans Floris iu Autwerpen oder schon eines Angelo Bronzino in Florenz wenden wir uns mit Mißbehagen ab; ihren Bildnisseu gegenüber aber verstehen wir, weshalb sie von ihren Zeitgenossen als bedeutende Künstler gefeiert wurden. Und nichts ist erklärlicher als dies. Der Zeitgeschmack kann für alle übrigen Vorstellungen jede Fühlung mit der Natur verloren haben; die Aufgabe, ein Bildnis zu malen, führt von selbst zur Natur und zum Leben zurück. Da heißt es: Hic Rhodus, hic salta!

Die Geschichte der Bilduismalerei spiegelt aber auch die ganze Entwicklungsgeschichte des eigentlichen malerischen Könnens im technischen Sinne am unverfälschtesten wider. Gerade iu dieser Beziehuug erscheint das Bildnis als das Alpha und das Omega aller Malerei. Den ersten unbeholfenen Versuchen, die äußeren Züge des Vorbildes, wie im Schattenriß von der Seite gesehen, einigermaßen richtig wiederzugeben, folgt zunächst nur die Fähigkeit, diese äußereu Züge zu einem dem Dargestellten ähnlichen Gesamtbilde zusammenzufassen. Profilköpfe und Brustbilder, in denen sich bereits die Hauptzüge des Charakters ausdrücken, werden sodann schon dargestellt in Zeiten, denen es noch versagt ist, die ganze Gestalt oder auch den Kopf und die Brust mit Armen und Händen in freierer Haltung charakteristisch zu erfassen. Im weiteren Verlaufe kann man alle Übergänge von der zeichnerischen zur malerischen Behandlung des Flächenbildes gerade in der Bildniskunst verfolgen. Die Umrisse mit Inrissen weichen der Helldunkelmodellierung mit dem Pinsel. Der schlichte oder einfarbige Hintergrund wird architektonisch oder landschaftlich vertieft. Die Luft und das Licht, die die Dargestellten umfließeu, werden mit auf die Fläche gebannt. Das „Helldunkel" wird stimmunggebend auch in geistiger Beziehung. Auf dieser Entwicklungsstufe gelingt es dem Maler, nicht nur das Stoffliche des Fleisches, des Haares und der Kleidung in seiner vollen Eigentümlichkeit nachzubilden und jeder Kopfhaltung und Körperstellung gerecht zu werden, sondern auch mit dem Charakter zugleich sich die Gemütsart und die Seele des Dargestellten in dem feinen Linienspiel der Gesichtsmuskeln, in der Bildung, in dem Hautgewebe und in der Färbung der Hände, in der Bewegung der ganzen Gestalt, vor allen Dingen aber in dem leuchtenden Glanze der Augen widerspiegeln zu lassen. Auf der höchsten Höhe ihrer Entwicklung macht die Bildnismalerei uns mit vollen, ganzen Persönlichkeiten bekannt, die uns selbst wider ihren Willen ihr von dem durchdringenden Blicke des Künstlers aufgedecktes und hervorgeholtes iunerstes Wesen offenbaren. In ihren Angesichtern steht dann auch, wie Giovanni Morelli es ausdrückt, „immer ein Stück Geschichte ihrer Zeit zu lesen, falls man darin zu lesen versteht".

Vom 19. Jahrhundert abgesehen, das, wie in vielen künstlerischen Dingen, so auch in der Bildnismalerei beinahe von vorn wieder anfangen zu müssen glaubte, hat diese Kunst in Europa erst zweimal, solange die Erde steht, alle jene Entwicklungsstufen durchlaufen, einmal zur Zeit der alten Griechen, eiumal im Renaissancezeitalter, das wir für unsre Zwecke nach wie vor in die 150 Jahre zwischen 1400 und 1550 verlegen, ohne zu leugnen, daß sich schon in der Kunst der vorhergehenden 150 Jahre des Mittelalters, die einige neuere Forscher zur „Renaissance" rechnen, eine allmähliche Zunahme der Individualisierung der menschlichen Gestalten und Köpfe bemerkbar macht.

2. Die Bildnismalerei in der alten Welt

Von der Bildnismalerei der alten Griechen haben wir freilich erst seit den jüngeren Ausgrabungen in Pompeji und seit der Wiederauffindung jener hellenistisch-ägyptischen Mumiendeckel der Spätzeit, die in verschiedenen Städten Europas ausgestellt und verschiedenen Altertumssammlungen einverleibt worden sind, eine so lebendige Anschauung gewonnen, daß wir uns nun wenigstens durch Rückschlüsse die Bildnisse der Blütezeit der griechischen Malerei vergegenwärtigen können. Aber schon die Schriftquellen reichten aus, uns die ganze Entwicklung ahnen zu lassen. Denn wenn einerseits eine sinnige griechische Werkstattsage die Erfindung der Malerei auf die Tochter des Dibutades zurückführt, die beim Abschied von ihrem Geliebten dessen vom Licht auf die Wand geworfenes Schattenbild nachgezeichnet habe, so ist damit der Bildnismalerei ein hohes Alter angewiesen und ihre erste Entwicklungsstufe als die des Profilschattenrisses deutlich, wenn auch sagenhaft umschrieben, gekennzeichnet; und wenn anderseits Alexander der Große in Bezug auf eines seiner Bildnisse von der Hand des Apelles zu sagen pflegte, es gebe zwei Alexander, den unbesiegten Sohn des Philipp und den unnachahmlichen des Apelles, so setzt dieses Urteil doch voraus, daß das Bildnis des makedonischen Hofmalers, dessen Leistungen die reifste technische Entwicklung der antiken Malerei bezeichneten, auch in geistiger Beziehung der Stufe der höchsten Vollendung angehört habe. Zwischen jenen Anfängen und dieser Höhe muß natürlich eine Reihe von Zwischenstufen gelegen haben, die wir in der Kunst der alten Welt freilich gerade auf dem Gebiete der Bildnismalerei kaum verfolgen können.

Unter den erhaltenen antiken Darstellungen bestimmter Persönlichkeiten veranschaulichen uns die attischen Grabstelen des 6. Jahrhunderts im Nationalmuseum zu Athen, die manchmal nur in farbig ausgefüllten Zeichnungen, manchmal in flach erhabener Arbeit mit dem Bildnisse des Verstorbenen geschmückt sind, die frühe Entwicklungsstufe, die nur zeichnerisch durchgeführte Profilbildnisse kannte und die bildnismäßige „Ähnlichkeit," wenn sie sie überhaupt erstrebte, doch nur in allgemeinster, für uns kaum nachempfindbarer Weise erreichte. Auf der Grabstele des Lyseas, die das Lineargemälde des Verstorbenen trägt, ist, außer der ganzen Gestalt, leider nur der unterste Teil des Kopfes erhalten. Um uns einen griechischen Profilbildniskopf dieser Zeit zu vergegenwärtigen, mögen wir uns daher der schönen, mit der flachen Reliefgestalt des Verstorbenen ausgestatteten Marmorstele des Aristion zuwenden, deren Meister, Aristokles, sie schaffensfroh mit seinem Namen bezeichnet hat. Wie viel stilvolle Kraft tritt hier in der Durchbildung des Körpers, der Arme, der Beine des Dargestellten zutage; aber wie allgemein, wie typisch erscheinen noch die Züge des sorgfältig durchgearbeiteten Profilkopfes des kurzbärtigen jungen Mannes. Welcher Abstand zwischen dieser Wiedergabe bestimmter Persönlichkeiten und der Bildnisauffassung, wie sie uns im ersten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit, z. B. in dem pompejanischen Doppelbildnis des Paquius Proculus und seiner Gattin entgegentritt, das jetzt im Museum zu Neapel aufbewahrt wird. In leiser Wendung sind die ausdrucksvollen Köpfe, fast von vorn gesehen, dem Beschauer zugewandt; der Mann, dessen unregelmäßig individuelle Züge geistig und seelisch belebt sind, hält eine Schriftrolle in der Rechten; die Frau, in deren Antlitz der sinnig sinnende Ausdruck der großen Augen durch künstliche Mittel verstärkt worden ist, hält eine Schreibtafel in der Linken, während sie mit der Rechten den Stift nachdenkend gegen ihr schmales Kinn drückt. Die freie, breite malerische Behandlung hat die Beherrschung der malerischen Technik im Sinne des 17. Jahrhunderts zur Voraussetzung. Reifer als dieses pompejanische Wandbild erscheinen auch nur wenige der von griechischen Händen gemalten hellenistischen Mumienbildnisse unserer Museen. Genannt seien die „Frau Aline" des Berliner, der häßlich ausdrucksvolle

Mann der Kopenhagener, der jüdisch dreinblickende Jüngling der Münchner Sammlung. Außerdem genügt es hier, ein weibliches Bildnis des Museums zu Gisch bei Kairo hervorzuheben. Welche persönliche Auffassung der Züge des schmalen Gesichtes mit den großen Augen, den gemalten Brauen, den sprechenden, lüsternen Lippen, welche Freiheit in der Wiedergabe des Haares, der Kleidung und des Schmuckes, welche volle Breite der saftigen malerischen Pinselführung!

3. Die italienische Bildnismalerei des Mittelalters

Bildnisse von der Freiheit und Breite der Auffassung und der Wiedergabe der ägyptischen Mumienbildnisse sind vor dem vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts nicht wieder gemalt worden; ja, bis ins 13. Jahrhundert hinein kann von einer christlichen B.ldnismalerei, die diesen Namen verdiente, kaum die Rede sein. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts hielt dann die Entwicklung im flämischen und französischen Norden und im italienischen Süden einigermaßen gleichen Schritt. Doch fehlen für den Norden manche Übergangsglieder aus der Zeit der Versuche des Mittelalters. Das Material ist für den Süden überhaupt klarer abgestuft, vollständiger und vielseitiger erhalten. In Italien können wir die Entwicklung von der Zeit des ausgehenden Mittelalters an am besten verfolgen; und nichts ist anziehender, lehrreicher und logischer als diese Entwicklungsgeschichte der italienischen Bildnismalerei von der spröden, äußerlichen Auffassung ihrer Anfänge bis zu der künstlerischen Reife und Vollendung ihrer Blütezeit.

Im Mittelalter bildete die Menschheit trotz der Verschiedenheit der Völker eine nahezu gleichartige, von denselben Anschauungen und Gefühlen beherrschte Masse. Die scholastische Wissenschaft und die Kirche arbeiteten einander in die Hand, um jede Sonderregung und Sonderbeobachtung zu unterdrücken. Innerhalb der mittelalterlichen Gebundenheit rang sich zuerst der schwärmerische Feuergeist des heiligen Franz von Assisi zu warmem persönlichen Eigenleben hindurch. Der freie Geist der Neuzeit aber flammte zuerst in den großen italienischen Dichtern vom Ende des Mittelalters, in Dante und Petrarca auf; und es ist bezeichnend, daß sich mit diesen drei Namen von eigenartigem und gewaltigem Klange auch so ziemlich die ältesten greifbaren Überlieferungen der Bildnismalerei seit der Zeit der alten Griechen und Römer verknüpfen.

Das Freskobildnis des heiligen Franz im Sacro Speco zu Subiaco, das 1228, noch vor der Heiligsprechung des selbstlosen Ordensstifters, gemalt wurde, steht an der Spitze der Geschichte der Bildnismalerei der christlichen Völker. Gerade von vorn gesehen, noch von dunkeln Linien umrissen, steht der Heilige vor uns. Nur in den unteren Teilen des vornehmen, langen, von kurzem blondem Barte umrahmten Kopfes klingt etwas Bildnisartiges an. Wird der heilige Franz uns doch auch im Gegensatze zu diesem Bildnis als schwarzhaarig und als häßlich von Antlitz geschildert. Das Bildnis, dem viele folgten, ist offenbar noch weniger Wirklichkeit als Ideal; es gehört jener Entwicklungsstufe an, deren Künstler noch nicht die Fähigkeit, vielleicht auch noch nicht einmal die Absicht hatten, eine bestimmte Persönlichkeit in ihren wirklichen Einzelzügen wiederzugeben.

Weit freier und individueller erscheint diesem Bilde gegenüber das etwa dreiviertel Jahrhundert später entstandene Bildnis Dantes, das kein Geringerer als der große Florentiner Giotto di Bondone (um 1276—1336) zu Anfang des 14. Jahrhunderts auf die Wand des Bargello, des Justizpalastes seiner Vaterstadt, gemalt hat! Der größte Maler des 14. Jahrhunderts hat den größten Dichter des Mittelalters inmitten seiner Freunde, zu denen er sich selbst stellte, unter den Seligen des Paradieses abgebildet. War jener heilige Franz ganz von vorn dargestellt, so ist Dante hier im Profil nach links gegeben. Aber man darf daraus nicht etwa schließen, daß die Malerei

damals noch auf dem primitiven Standpunkt der „Frontalität" beharrt hätte, die nur Darstellungen ganz von vorn oder ganz von der Seite zuläßt. Auf diesen Standpunkt der ältesten griechischen Kunst war die christliche Kunst auch in ihren ersten Anfängen nicht zurückgekehrt; und schon die Begleiter Dantes auf Giottos leider schlecht erhaltenem Bilde zeigen, was ja übrigens auch alle Historienbilder des Mittelalters bestätigen, daß die damaligen Meister es verstanden, jede Kopf- und Körperwendung ihrer Gestalten, wenn auch nicht anatomisch und perspektivisch richtig, so doch verständlich wiederzugeben. Immerhin ist es bei der Verbreitung, die das Profilbildnis noch während des ganzen 15. Jahrhunderts in der italienischen Malerei behielt, nicht überflüssig, uns schon jetzt daran zu erinnern, daß die florentinischen Bildniskünstler, die die Profilstellung bevorzugten, nicht etwa aus der Not eine Tugend machten. Das Profilbildnis Dantes von Giotto erscheint mit seiner langen Nase, seinen schmalen Augen, seinem starken Kinn, seinen vollen eirunden Wangen, seinen fein vorspringenden Lippen beim ersten Anblick durchaus individuell; aber schon wenn man es mit den Bildnissen der mitdargestellten Freunde Dantes vergleicht und vollends wenn man es den Typen der Legenden- und Bibelgestalten Giottos gegenüberhält, erkennt man, daß Giotto die Individualität der Personen, die er darstellte, doch unwillkürlich noch den Typen seiner Idealkunst näherte; und auch das Fresko Giottos in der Lateranskirche zu Rom, das das Bildnis Papst Bonifazius' VIII. zwischen zwei Geistlichen, halb von vorn gesehen, in der Loggia darstellt, von der aus er 1300 den Ablaß des Jubeljahres verkündete, scheint doch nur ein ziemlich allgemein gehaltenes Erinnerungsbild zu sein. Giottos Bildnisse verraten offenbar ein ehrliches Streben, zu individualisieren; und sie nehmen teil an dem ganzen feinen geistigen Zauber der Kunst des Meisters; aber sie bezeichnen doch nur erst eine Vorstufe der ihrer eignen Kraft sich bewußten Bildniskunst.

Von Petrarcas Zeitgenossen endlich, dem sienesischen Maler Simone Martini (um 1285—1344), erfahren wir, daß er eigens zu dem Zwecke nach Avignon pilgerte, um den Dichter der Sonette an Laura und diese selbst abzukonterfeien. Schon vorher hatte Robert von Neapel ihm gesessen, und sein erhaltenes Reiterbildnis des Guidoriccio Folgiani de' Ricci im Ratssaal zu Siena, das erste um seiner selbst willen gemalte große Reiterbildnis der Kunstgeschichte, stellt Roß und Reiter in ihrer schlichten, nach links gewandten Profilstellung noch befangen genug in offenbar recht allgemein gehaltener Bildnisähnlichkeit dar, flößt uns aber doch eine große Achtung vor der Fähigkeit Simones ein, bestimmte Menschen zu schildern. Für ein Werk Simone Martinis hielt bis zur Pariser Ausstellung von 1904 ein Teil der französischen Forschung auch das berühmte, noch auf Goldgrund gesetzte Profilbrustbild König Johanns des Guten in der Nationalbibliothek zu Paris; und wenn wir dieses Bild auch nach wie vor eher für ein Werk der italisierenden französischen als der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts halten (manche Gründe sprechen für Girard d'Orléans), so mag es hier doch um so lieber genannt werden, als es nahezu die einzige künstlerisch bedeutsame Bildnistafel des 14. Jahrhunderts ist, die sich erhalten hat. Bei aller Altertümlichkeit seiner Haltung und Fassung, der die Profilstellung noch selbstverständlich zu sein scheint, zeigt gerade dieses Bild eine fortgeschrittene Bildnisähnlichkeit, wie sie gegen Ende des Jahrhunderts noch schärfer auf den Titelblättern der französisch-niederländischen Bilderhandschriften hervortritt.

Daß die bildnismäßige Individualisierung der Dargestellten in den figurenreichen Wandgemälden der Nachfolge Giottos in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zunahm, zeigen zum Beispiel schon die geschichtlichen Bildnisse Dantes, Petrarcas und vielleicht Boccaccios, die Andrea Orcagna (um 1300—1368) oder sein Bruder Nardo 1357 auf dem Weltgerichtsbild der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella zu Florenz anbrachten. Aber zu den Vorstufen einer freien und eindringlichen Bildnismalerei gehören auch Darstellungen dieser Art noch; und es

nimmt uns beinahe wunder, daß selbst Vasari, dessen Lebensbeschreibungen der Künstler doch erst 1550 erschienen, für diese Zunahme der Individualisierung vor 1400 noch eine so lebhafte Empfindung hatte, daß er manchmal da, wo wir nur Typen statt der Individuen sehen, die lebensvolle Natürlichkeit der handelnden und zuschauenden Personen und die Bildnismäßigkeit der manchmal in Fresken zu Gruppen vereinigten berühmten Männer nicht genug zu preisen weiß. Jakob Burckhardt hat diese Zeugnisse Vasaris zusammengestellt und hervorgehoben. Wenn Vasari sich dabei des Ausdrucks „ritratto di naturale“ bedient, um die Bildnisähnlichkeit hervorzuheben, so können die meisten der großen Männer, die so nach der Natur dargestellt worden sein sollen, den Künstlern, die sie gemalt, doch gar nicht gesessen oder gestanden haben. Der Ausdruck kann daher nicht wörtlich gemeint sein, sondern bezieht sich zunächst nur auf die Absicht der Meister, bestimmte Menschen statt beliebiger Menschen darzustellen; und betrachten wir die erhaltenen Bilder darauf hin, selbst die großen, der Verherrlichung des heiligen Dominikus und seines Apostels Thomas von Aquino geweihten Fresken der Spanischen Kapelle bei S. Maria Novella in Florenz, deren Reichtum an Bildnisgestalten besonders hervorgehoben wird, so sehen wir auch hier zwar das Streben, den genannten Hauptheiligen und vielen anderen mitdargestellten Geisteshelden persönliches Leben zu verleihen, aber wir bleiben dabei, daß selbst hier noch verschiedenartige Typen mit leisem Anflug von Individualität statt wirklicher Einzelmenschen von Fleisch und Blut zur Anschauung gebracht worden sind. Auch wo auf den Wand- oder Altarbildern dieser Zeit die Stifter mitdargestellt sind, werden sie noch in kleinem Maßstab in die Ecken gerückt, und in ihren Zügen ist im besten Fall der Familientypus erkennbar herausgearbeitet worden. Wir rechnen das ganze 14. Jahrhundert gerade wegen der Stellung seiner Künstler zum Einzelmenschen noch zum künstlerischen Mittelalter.

4. Die Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts

Daß sich ums Jahr 1400 die Stellung der italienischen Künstler zur Natur plötzlich wie durch einen Zauberschlag geändert habe, wäre natürlich zuviel gesagt. Die Übergänge lassen sich zuerst an den oberitalienischen, aus Verona gekommenen, vielleicht schon mittelbar von der gleichzeitigen flämischen Bewegung ergriffenen Meistern Altichiero und Avanzi, die in Padua in der Kapelle S. Felice und S. Giorgio am Heiligtum des Antonius ihre Wandgemälde ausführten, aus dem 14. Jahrhundert heraus, dann aber an dem Veronesen Vittore Pisano, dem Umbrier Gentile da Fabriano, den Florentinern Masolino da Panicale und Fra Angelico da Fiesole noch ziemlich weit ins 15. Jahrhundert herein verfolgen. In dem großen Bahnbrecher Masaccio (1401—1428) vollzog sich nach unserer Auffassung, nach der er auch der Schöpfer der erhaltenen älteren, von vielen auf seinen Lehrer Masolino zurückgeführten Bilder der Brancaccikapelle in der Karmeliterkirche zu Florenz ist, der Umschwung zusehends. Man vergleiche nur die beiden noch ganz typisch aufgefaßten vornehmen Jünglinge, die sich als Zuschauer auf dem Bilde der Auferweckung der Tabitha ergehen, mit den Charakterköpfen auf dem Zinsgroschenbilde, den Zuhörern in der Predigt Petri und den Zuschauern auf der Heilung des Kranken durch den Schatten der Apostel Petrus und Johannes. Entwicklungsgeschichtlich ist es übrigens ziemlich gleichgültig, ob jene Jünglinge auf dem Bilde der Tabitha zu den Spätwerken des Lehrers oder zu den Frühwerken des Schülers gehören.

Sicher ist, daß um diese Zeit auch in künstlerischer Beziehung der Einzelmensch sich auf sich selbst besann und mit stolzem Staunen entdeckte, daß er eins von unzähligen verschiedenartigen Sonderwesen sei. Wie ihm die Eigenart der Landschaft, in der er lebte, aufging, wie er die Verschiedenheit der Baustile alter und neuer Zeit bemerkte, die ihn umgaben, so faßte er auch das besondere Aussehen

eines jeden Nebenmenschen ins Auge; und wenn er ihn liebte und ehrte, so regte sich in ihm der Wunsch, sein Bildnis zu besitzen. Als Nebenfolge dieser Erkenntnis hielt mancher aber auch sich selbst für den besten, klügsten und schönsten von allen und glaubte daher der Nachwelt einen Dienst zu erweisen, wenn er ihr ein Abbild seiner Gestalt oder doch seiner Gesichtszüge hinterließ.

Es ist erstaunlich, welche Fülle scharf umrissener Charakterfiguren uns aus der italienischen Staats-, Sitten- und Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 16. entgegentritt: die Päpste in Rom, die großen und kleinen, legitimen und illegitimen Tyrannen der Einzelländchen, die Häupter der großen Familien der Handelsfreistaaten Venedig und Florenz, Kaufleute hüben, Soldführer drüben — welche Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Gestalten, Charaktere und Leidenschaften! Dazu die Herrscher im Reiche des Geistes, die Gottesstreiter, die Staatsmänner, die Geschichtsforscher, die Denker, die Dichter, die Künstler jeder Art: wahrlich, so viele zu eigenartigen Charakteren entwickelte und berühmt gewordene Menschen wie damals in Italien hat es kaum jemals irgendwo beieinander gegeben. Natürlich aber ließen nicht nur die bereits berühmten Männer und Frauen ihre Bildnisse malen, sondern auch manche, die erst dadurch berühmt geworden sind, daß große Meister sie gemalt haben, und manche, deren Namen trotzdem vergessen worden sind, so daß sie als „Unbekannte" in ihren Bildnissen weiterleben. Genug, der erwachende Sinn für die Beobachtung persönlicher Eigentümlichkeiten fand im 15. Jahrhundert in Italien reichliche Nahrung an den frischen, kernigen, aus ganzem Holze geschnitzten, im Guten wie im Bösen eigenartigen, berühmten und unberühmten Persönlichkeiten, die überall zahlreich erstanden; und die natürliche Folge dieser Ausbildung der Persönlichkeiten auf der einen und der damit zusammenhängenden Ausbildung des Blickes für die geistige und leibliche Eigenart der Mitmenschen auf der anderen Seite war die Entwicklung einer wirklichen, bedeutsamen, selbständigen Bildniskunst.

5. Gemalte florentinische Reiterbildnisse des 15. Jahrhunderts

Die Bildhauer gingen in der Bildniskunst den Malern voran. Die Sitte, den Verstorbenen auf seinem Grabmal darzustellen, hatte sich besonders in Toskana, wo sie ein Erbteil der alten Etrusker war, auch im Mittelalter nicht ganz verloren und erblühte hier bei den ersten Hauchen des Völkerfrühlings zu frischem Leben. Die Verstorbenen wurden anfangs wie im Todesschlummer, bald aber auch wie lebend und wachend, manchmal schlummernd unten auf dem Sarkophage, lebendig thronend darüber dargestellt. Um ihre „Ähnlichkeit" überzeugender zu machen, erfand man schon im 15. Jahrhundert die Totenmasken. Verrocchio verstand sogar schon, Abgüsse von Körperteilen Lebender zu nehmen. Die glänzendsten plastischen Bildnisdenkmäler sind die Reiterbildnisse. Zu den ältesten von ihnen gehören diejenigen der Scaliger in Verona aus dem 14. Jahrhundert und das des 1405 gestorbenen Capitano Paolo Savello von einst vergoldetem Holze in der Frarikirche zu Venedig. Die berühmtesten gehören erst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Donatellos Reiterbild des venezianischen Soldführers Gattamelata, das sich vor dem Santo in Padua erhebt, wurde 1453 vollendet, Verrocchios Reiterbild des Condottiere Colleoni, das neben der Frarikirche in Venedig steht, wurde nach des Meisters Tode durch Leopardi zu Ende geführt und erst 1496 enthüllt. Büsten von Privatleuten und Schaumünzen mit Profilbildnissen in halb erhabener Arbeit aber haben sich aus beträchtlich früherer Zeit erhalten.

Von Haus aus lag es wohl näher, eine Einzelgestalt oder einen Einzelkopf plastisch darzustellen als malerisch. Simone Martini hatte sein genanntes großes Reitergemälde, das überhaupt zu den ältesten erhaltenen weltlichen Bildnissen gehört,

freilich ohne Anlehnung an ein plastisches Vorbild geschaffen. Das weiße Roß mit dem geharnischten Ritter hebt sich dementsprechend auch von einem Zeltlager- und Festungshintergrund ab. Bezeichnend für die Anknüpfung der florentinischen Bildnismalerei an die Bildnisplastik aber ist die Tatsache, daß zu den ältesten, ganz frei auf sich selbst gestellten Bildnisgemälden des 15. Jahrhunderts ein lebensgroßes Reiterbildnis gehört, das, wie es ursprünglich für die plastische Ausführung bestimmt war, so auch in Terra verde, grau in grau auf rotem Grunde, als Reiterstatue gemalt wurde. War der Urheber dieses Gemäldes, der noch im 14. Jahrhundert geborene Paolo Uccello (1397—1475), doch auch ursprünglich Bildhauer und Schüler Ghibertis, Mitschüler Donatellos gewesen, des noch um ein Jahrzehnt älteren Schöpfers jenes Reiterstandbilds des Gattamelata zu Padua. Das Gemälde Uccellos schmückt, von der Mauer auf Leinwand übertragen und leider nicht mehr in seinem ursprünglichen Zustande, immer noch den Dom von Florenz, in dem es gemalt worden. Es ist das Reiterbild des englischen Soldführers John Hawkwood. Scharf im Profil nach rechts gewandt, schreitet das Roß im Paßgange daher. Fest und leicht sitzt der Feldherr auf dem Rücken des Tieres. Die altertümliche Herbheit und Steifheit des Ganzen fällt weniger auf, weil das Gemälde den Schein der Bildhauerei annimmt. Uccello malte es 1436, also noch vor der Vollendung von Donatellos Reiterstandbild in Padua. Kaum zwanzig Jahre jünger als dieses aber ist das zweite gemalte (leider neuerdings auch übermalte) Reiterdenkmal im Dom zu Florenz, das 1455 von Andrea del Castagno (um 1396—1457), dem ältesten der eigentlichen Realisten unter den florentinischen Malern, als Gegenstück zu Uccellos Hawkwood ausgeführt wurde. Es stellt den florentinischen Heerführer Niccolo da Tolentino dar und ist als plastisches Standbild gedacht wie sein Gegenstück. Die unbeholfene Art, wie der Kopf des Pferdes, die Profilstellung verlassend, nach vorn gewandt ist, wirkt freilich nicht besonders plastisch; aber es ist lehrreich, daß die Entwicklung von der geradeaus blickenden Haltung zu der Seitwärtsbewegung sich von Donatellos wirklichem Reiterstandbild in Padua zu Verocchios wirklichem Reiterstandbild in Venedig in ähnlicher Art vollzogen hat, wie von Uccellos zu Castagnos gemaltem Reiterbild im Dome zu Florenz. Übrigens erscheint auf Uccellos stilvollerem Bilde das Pferd reiner und edler, während auf Castagnos realistischem Gemälde die bei aller Derbheit, Herbheit und Eckigkeit doch äußerst lebendige Figur des Reiters anziehender wirkt. So große Reiterbildnisse, wie jenes 1328 in Siena auf die Fläche gebannte und wie diese um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Florenz gemalten, sind ihrer selbst wegen und für sich allein wohl in den nächsten hundert Jahren in Italien nicht wieder gemalt worden. Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstand wieder ein selbständiges Gemälde, das einen Feldherrn hoch zu Rosse darstellte: das Reiterbildnis Karls V. von der Hand Tizians, das sich jetzt im Prado-Museum zu Madrid befindet. Die Entwicklung, die zwischen jenen beiden Gemälden und diesem liegt, ist gewaltig. Zeigen die florentinischen Reiterbilder die Bildnismalerei noch als unmittelbare Nachahmerin der Bildnisplastik, so offenbart sie sich uns in Tizians Gemälde, das wir später näher kennen lernen werden, auf der höchsten Stufe ihrer malerischen Entwicklung, im klarsten Bewußtsein ihrer selbständigen Kraft, im vollsten Besitze ihrer eigensten Mittel.

6. Das Bildnis in der florentinischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Ehe wir die Bildniskunst in der ganz von ihr durchsetzten großen italienischen Wandmalerei des 15. Jahrhunderts weiterverfolgen, müssen wir, unser nächstes Ziel ins Auge fassend, uns der Bildnismalerei im engsten Sinne zuwenden. An der Spitze dieser eigentlichen Bildnismalerei in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts

stehen die in Temperafarben, erst gegen Ende des Zeitraums auch in Öl- und Firnisfarben auf Holztafeln gemalten Einzelbildnisse, die der Künstler lediglich um ihrer selbst willen im Auftrage der Dargestellten oder ihrer Angehörigen, zur Erinnerung oder auch zu seiner eignen Befriedigung gemalt hatte. Die wenigen erhaltenen Doppel- oder Gruppenbildnisse dieses Zeitraums schließen sich ihnen von selber an. Gerade den Einzelbildnissen aber war ebenfalls die Plastik mit ihren Bildnisbüsten vorangegangen. Während des ganzen 15. Jahrhunderts kam diese Bildnismalerei in Italien nicht über das Brustbild hinaus, das höchstens bis zur Halbfigur verlängert wurde. Selbst in dem gleichen kleinen Maßstab hatte die italienische Kunst des ganzen 15. Jahrhunderts dem köstlichen Bildnis Jan van Eycks von 1434 in der Londoner Galerie, das das italienische junge Paar Arnolfini in ganzer Gestalt im Zimmer stehend darstellt, nichts an die Seite zu setzen.

Überhaupt sind die italienischen Tafelbildnisse in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch überaus spärlich gesät; besonders spärlich gerade in der florentinischen Kunst, deren Freskobildnisse doch schon in diesem Zeitraum das Staunen der Mitwelt und Nachwelt erregten. Auf Masaccio (1401—1428), den gestaltungsmächtigen und bildniskräftigen Bahnbrecher der neuen Wandmalerei, dem noch vor einem Menschenalter etwa ein Dutzend erhaltener Einzelbildnisse zugeschrieben wurde, läßt sich mit Sicherheit kein einziges von ihnen zurückführen. Freilich halten einige Forscher noch heute daran fest, daß Masaccio das Bildnis des jungen Mannes mit herabhängender roter Kopfbedeckung und mit weißem, um die rechte Hand gewickeltem Schweißtuch in der Münchner Pinakothek (Nr. 997) gemalt habe; aber dieses stark beschädigte Bild steht doch geistig und technisch nicht hoch genug, als daß wir es dem Meister der Brancaccikapelle zurückgeben möchten. Größeren Anspruch hat da noch Emil Schaeffer, mit seiner Ansicht Gehör zu finden, daß das merkwürdige, sprechend charaktervolle Brustbild des Giovanni Bicci de' Medici in den Uffizien zu Florenz (Nr. 42), das dort in Übereinstimmung mit Vasari auf den schwachen Zanobi Strozzi (1412—1468) zurückgeführt wird, von keinem Geringeren als Masaccio selbst gemalt sei. Daß es ursprünglich ein Doppelbildnis war, läßt sich noch erkennen. Zur Rechten des Dargestellten steht noch die linke Schulter des neben ihm abgebildet gewesenen Freundes. Nun sagt Vasari zwar, daß Zanobi Strozzi auf einem Bilde Giovanni Bicci und Bartolommeo Valori dargestellt habe. An einer anderen Stelle aber berichtet er eben auch, daß Masaccio diese beiden Männer gemalt habe; und wenn er an dieser Stelle auch nicht hinzufügt, daß sie auf einer Tafel dargestellt gewesen seien, so lassen seine Worte doch keineswegs auf das Gegenteil schließen. Jedenfalls erscheint das ausgezeichnete Stück zu gut für den schwachen Zanobi. Für ein Werk Andrea del Castagnos (um 1390—1457), den wir als gewaltigen Freskobildnismaler schon durch sein Reiterbildnis kennen gelernt haben und durch mächtigere Schöpfungen noch kennen lernen werden, halten namhafte Kenner wohl mit Recht das ausdrucksvolle, flüssig gemalte große Brustbild eines Jünglings mit sichtbarer rechter Hand aus der Sammlung Kann zu Paris. Paolo Uccello aber (1397—1475), dessen Reiterbildnis im Dom noch älter ist als das Castagnos, wird schon in der zweiten Auflage von Vasaris Lebensbeschreibungen als der Urheber jenes interessanten Breitbildes des Louvre genannt, das fünf Brustbilder bedeutender Florentiner nebeneinander zeigt: sein eigenes mit denen des Malers Giotto, des Bildhauers Donatello, des Baumeisters Brunellesco und des Mathematikers Manetti, von denen er nur Giotto nicht nach dem Leben gemalt haben kann. Etwas leblos heben alle diese Köpfe sich noch von dem schlichten dunkeln Grunde ab; aber es verdient bemerkt zu werden, daß nur einer von ihnen, der des Brunellesco, ganz zur Rechten, augenscheinlich um der Abwechslung willen, im Profil dargestellt ist. Auch die übrigen bereits genannten frühen florentinischen Bildnisse, von denen das zuerst erwähnte, früher Masaccio zugeschriebene heute in der Regel für ein Werk

Domenico Venezianos (nach 1400—1461), auch eines Zeitgenossen Masaccios, erklärt wird, sind in sogenannter Dreiviertelansicht halb nach links gewandt. Vom strengen Profilbildnis war die florentinische Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts also offenbar nicht ausgegangen; und wenn der scharfgeschnittene weibliche Profilkopf einer reichgekleideten und geschmückten Dame vor dunklem Grunde in der Londoner Galerie (Nr. 585), der dort jetzt als „umbrische Schule“ bezeichnet ist, wirklich mit Berenson auf Uccello zurückzuführen wäre, müßte er jedenfalls der Spätzeit dieses Meisters angehören; dasselbe gilt von dem Frauenbildnis der Londoner Galerie (Nr. 758), das dort noch auf Piero della Francesca, von Schaeffer frageweise ebenfalls auf Uccello zurückgeführt wird, sicher aber florentinischen Ursprungs ist; und auch die ähnlichen, aber anmutigeren weiblichen Profilbildnisse, die neuerdings Domenico Veneziano gegeben werden, wie die beiden nahe verwandten, überaus liebenswürdigen, in einfachster Haltung vor leicht bewölktem blauem Himmel nach links gewandten weiblichen Profilbrustbilder der Berliner Galerie (Nr. 1614) und des Museums Poldi Pezzoli zu Mailand brauchten, da Domenico erst 1461 starb, nicht der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts anzugehören.

7. Das italienische Profilbrustbild des 15. Jahrhunderts

Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wetteiferten die Bildhauer und Maler Italiens in der Darstellung von Bildnisbüsten. Erst jetzt fing in italienischen Privathäusern die Sitte an, Kamine, Gesimse und Türstürze mit farbigen, plastischen Bildnisbüsten, die dazwischen liegenden Wände mit gemalten Bildnistafeln zu schmücken. Erst jetzt auch wurden die strengen, meist nach links gewandten Profilbildnisse zu einer Besonderheit der italienischen Bildnismalerei. Die flämische Malerei des 15. Jahrhunderts kennt sie kaum. Unzweifelhaft aber sind auch sie aus der Plastik, aus der besonderen Art der Reliefbildnerei der Schau- und Denkmünzen hervorgegangen, die einen so wichtigen Zweig der italienischen Kunstübung des 15. Jahrhunderts bilden. Der eigentliche Vater der italienischen Schaumünzenkunst, Vittore Pisano, genannt Pisanello (1380—1451 oder 1452), war kein Florentiner, sondern Veronese; und es ist bezeichnend, daß dieser Meister, dessen Schaumünzen in scharfer Profilstellung eine Reihe der bedeutendsten seiner italienischen Zeitgenossen verewigen, von den älteren Schriftquellen auch als einer der bahnbrechenden Bildnis*maler* Italiens gefeiert wird. Die älteste seiner Denkmünzen erschien 1438. Auch seine gemalten Bildnisse werden noch der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören. Die strenge Profilstellung erklärt sich bei ihnen von selbst. Von erhaltenen Bildnissen dieser Art hat zunächst das des Lionello d'Este, das früher der Sammlung Barker in London gehörte, jetzt aber mit der Sammlung Morelli in die Galerie zu Bergamo gekommen ist, Anspruch auf die Vaterschaft Pisanellos. Nur in halber Lebensgröße, scharf nach rechts gewandt, erinnert es uns, trotz seines nachgedunkelten Blumengrundes, in seiner kalten, feinen Modellierung in der Tat an die Schaumünzenkunst. Jedenfalls nicht als Gegenstück zu diesem Bilde ist das köstliche, nach links gewandte Halbfigurprofilbild des Louvre in Paris gemalt, das ein blasses, schlankes estensisches Prinzeßchen vor einem Blumengrunde darstellt, in dem Schmetterlinge vor blauem Himmel um die Blüten flattern. Doch kann auch dieses Bild seiner ganzen Haltung nach kaum einem anderen als Vittore Pisano zugeschrieben werden. Übrigens darf man zur Erklärung der Profilstellung so vieler italienischer Einzelbildnisse des 15. Jahrhunderts auch nicht außer acht lassen, daß die Bildnisse der knienden Stifter, die gelegentlich schon seit Jahrhunderten auf italienischen Mosaiken, Wand- und Altarbildern angebracht wurden, fast durchweg in scharfer Profilstellung in die Ecken gerückt worden waren.

Von Pisanellos Genossen in Venedig, dem alten Umbrier Gentile da Fabriano (von 1370 bis 1428), hören wir durch alte Schriftquellen, daß er auf zwei Tafeln die Brustbilder eines Vaters und seines Sohnes, im Profil einander zugewandt, und auch ein Tafelbildnis Papst Martins V. mit zehn seiner Kardinäle äußerst lebenswahr gemalt habe; aber erhalten haben sich keine Bildnisse von Gentiles Hand. Pisanellos Profilauffassung verbreitete sich rasch durch ganz Italien: hatte er selbst schon in dem genannten Prinzeßchenbilde ein Profilbildnis mit üppigem Gartengrunde geschaffen, so gingen die florentinischen Profilbildnismaler, die Pisanellos Münzen, nicht aber seine gemalten Bildnisse kennen mochten, entschieden von dem schlicht einfarbigen, meist dunklen Grunde aus. Erst in allmählicher Entwicklung wurde der einfarbige Grund zu schlichter Zimmerwand mit landschaftlichem Ausblick durch eine Fensteröffnung oder neben einem Vorhang her, schließlich aber zu völlig landschaftlichem Fernblick, der den scharfen Zügen der Köpfe zur Folie diente. Gleichzeitig macht sich im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts ein starker Einfluß der niederländischen Bildnismalerei bemerkbar, deren Werke in Italien leidenschaftlich bewundert wurden; und gerade der niederländische Einfluß veranlaßte eine Verkleinerung des Maßstabs der Bilder, eine Zunahme der Durchbildung aller Einzelheiten und Zufälligkeiten in der Oberfläche der Gesichtszüge, aber auch — mit der Ölfarbe — eine Erhöhung der Weichheit der malerischen Vertreibung der Farben ineinander; und ohne Zweifel kamen von den Niederlanden auch die Zimmer- und Hallengründe mit den landschaftlichen Ausblicken, wogegen allem Anschein nach die reinen Landschaftsgründe in Italien noch früher auftraten als in den Niederlanden.

Schwer ist es, in einzelnen Fällen die zahlreich erhaltenen italienischen Bildnisse des 15. Jahrhunderts, die ihre Schöpfer nur selten mit ihrem Namen bezeichnet haben, zu bestimmten Künstlern in Beziehung zu setzen. Die Ansichten selbst solcher Kenner, die in der Regel übereinstimmen, gehen hier oft weit auseinander. Die Individualität der Dargestellten ist hier eben stärker als die Individualität der Darsteller. Wir halten uns an die zurzeit in Kennerkreisen am meisten üblichen Namengebungen.

Unter den florentinischen und mittelitalienischen Profilbildnissen auf einfarbigem, meist dunklem Grunde, zu denen die schon genannten, früher in der Regel Piero dei Franceschi, heute Uccello und Domenico Veneziano zugeschriebenen weiblichen Bildnisse gehören, sind zunächst einige jener mit Recht oder Unrecht auf Sandro Botticelli (1446—1510) zurückgeführten berühmten weiblichen Bildnisse im Berliner Museum (Nr. 81), im Palazzo Pitti zu Florenz und im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. zu nennen, in denen man abwechselnd die „schöne Simonetta", die Geliebte Giulianos de' Medici, und Lucrezia Tornabuoni, die Gemahlin Pieros de' Medici, erkennen wollte, weil Vasari berichtet, daß Botticelli diese beiden Damen gemalt habe. Die schöne, vornehme blonde Dame in Frankfurt, die ausnahmsweise nach rechts gewandt ist, kann nach unserem Gefühl in der Tat von Botticelli gemalt sein. Von den männlichen Profilbildern dieser Art, die mit Botticelli zusammenhängen, ist das des Giuliano de' Medici, dessen beide Exemplare im Berliner Museum und in der Galerie zu Bergamo um den Vorrang streiten, ebenfalls nach rechts gewandt, doch aber, da man auch das linke Auge des Dargestellten sieht, schon in leichter Wendung nach vorn gegeben. Strenge Profilbilder mit schlicht zugestrichenem Hintergrunde aber sind zum Beispiel wieder das Bildnis eines rotgekleideten, reichgeschmückten Jünglings im Palazzo Colonna zu Rom, das von Giovanni Santi oder Melozzo da Forli herrührt, das zweite, Piero dei Franceschi benannte Damenbild der Londoner Nationalgalerie (Nr. 585) und das Piero Pollajuoli zugeschriebene, bei aller plastischen Schärfe üppige weibliche Bildnis der Sammlung Hainauer in Berlin.

Von den oberitalienischen Bildern dieser Gattung schließt das des Lionello d'Este von Giovanni Orioli in der Londoner Nationalgalerie (Nr. 770) sich an die Bilder Pisanellos an. Die venezianischen Künstler oder vielleicht noch mehr die schönen venezianischen Frauen aber waren der Herbheit dieser strengen Darstellungsart offenbar wenig geneigt. Nur in Mailand hielten Bernardino de' Conti (tätig von 1499 bis nach 1522), dessen bezeichnetes Kardinalsbildnis, Nr. 499 in der Berliner Galerie, sich, im Profil nach links gewandt, vom schwarzen Grunde abhebt, und sein im ganzen feinfühligerer Zeitgenosse Ambrogio de' Predis, dessen Profilbild Kaiser Maximilians in der Ambraser Sammlung in Wien ebenso dargestellt ist, noch lange an der strengen Profilmalerei fest. Diese aber erhebt sich in dem köstlichen, von namhaften Kennern immer noch Leonardo da Vinci gegebenen, wahrscheinlich aber doch von Ambrogio de' Predis gemalten, auf schwarzen Grund gestellten Bildnisse einer mailändischen Prinzessin in der Ambrosiana zu Mailand zu der Höhe künstlerischer Vollendung und holdseligen Zaubers.

Als Profilbildnisse mit schlichter Zimmerarchitektur sind dann das anmutig weibliche Bildnis aus der Schule Botticellis in der Sammlung Cook zu Richmond, das weibliche Bildnis der Art Botticellis mit dem blauen Himmel hinter dem Fenster in der Berliner Galerie (Nr. 106 A) und die prächtige Halbfigur einer 1488 von Domenico Ghirlandajo, dem letzten florentinischen Quattrocentisten, gemalten vornehmen Dame aus der Sammlung Kann in Paris zu nennen.

Den Übergang zu den Profilbildern mit landschaftlichen Gründen bilden die wahrscheinlich von dem Ferraresen Francesco Cossa (1435 bis 1477) gemalten, zu einer Tafel vereinigten, einander zugewandten Profilbildnisse Giovanni Bentivoglios II. und seiner Gemahlin in der Sammlung G. Dreyfus zu Paris, die in Spemanns Museum vortrefflich veröffentlicht worden sind. Die beiden Gestalten heben sich mit ihren lebensvollen Köpfen von dunklen Vorhängen ab, zwischen denen man in der Mitte in eine weite Landschaft hinüberblickt.

Dann aber die Profilbildnisse, die sich völlig von weiten landschaftlichen Gründen abheben. Stilistisch ist die Profilstellung hier eigentlich ein Widersinn; aber gerade dieser Widersinn vielleicht verleiht den Bildern dieser Art einen eigenartigen poetischen Schimmer. Wohl die frühesten sind die zwischen 1461 und 1465 entstandenen Bildnisse des Herzogs Federigo Montefeltre und seiner Gemahlin Battista Sforza, Hauptwerke Pieros dei Franceschi (1420—1492), die in den Uffizien zu Florenz hängen, zwei Brustbilder ohne Hände, im schärfsten Profil einander zugewandt, der rotgekleidete Fürst mit der merkwürdigen Hakennase nach links, die vornehm geschmückte Fürstin mit etwas nichtssagender Gesichtslinie nach rechts gewandt. Beide Köpfe stehen vor dem lichten Himmel. Bis an den Hals aber reicht beiden die baum- und hügelreiche, rechts von einem See durchzogene Landschaft des Hintergrundes. Ein Meister dieser Gattung war dann, wie es scheint, Piero di Cosimo (1462—1521), dem heute doch wohl mit Recht die beiden Prachtbildnisse des Baumeisters Giuliano da Sangallo und des Musikers Francesco Giamberti im Haager Museum zugeschrieben werden. Beide heben sich von reichen, mit Bäumen und Häusern geschmückten Berglandschaften ab, nur das des Musikers aber hat die volle Profilstellung ohne Strenge bewahrt. Strenger ist Piero di Cosimos Idealbildnis einer halb entkleideten Dame in Chantilly. Ihre Brust und ihre linke Schulter sind völlig entblößt; eine Kleopatra-Viper ringelt sich durch ihr Halsband. Ihr stumpfes Profil hebt sich hell von der schwarzen Wolke ab, die über der wohlgegliederten Landschaft schwebt.

8. Von vorn gesehene Brustbilder der italienischen Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts

Den Profilbildnissen würden sich nach den Regeln der alten „Frontalität" zunächst die ganz von vorn gesehenen Bildnisse anreihen; und in der Tat sind sie unter den erhaltenen italienischen Brustbildern dieser Zeit nicht allzu selten. Drei von ihnen wurden früher Masaccio zugeschrieben, ein Zeichen, daß man diese Haltung wirklich für altertümlich hielt. Das eine befindet sich in den Uffizien zu Florenz und stellt einen jungen Mann mit einer Mütze auf dem Kopfe im Stil der Nachfolger Masaccios dar. Das zweite, das von Berenson auf Botticelli zurückgeführt wird, der sogenannte „Goldschmied", hängt im Palazzo Corsini zu Rom und zeigt einen Mann mit roter Kappe und rötlichbraunem Rock mit einem Ring in der Hand. Das dritte, das ebenfalls einen Mann in roter Kappe darstellt, gehört der Londoner Nationalgalerie (Nr. 626), die es ebenfalls Botticelli zuschreibt, während wir es eher Filippino Lippi geben möchten. Freier bewegt und schon als Halbfiguren dargestellt aber sind zwei ganz von vorn gesehene oberitalienische Bildnisse vor dunklem Grunde, beide in der Londoner Galerie, Gentile Bellinis Bildnis eines alten Mathematikers und Ambrogio de' Predis' bezeichnetes Jünglingsbildnis von 1494. Jener hält einen Zirkel in der Linken und erhebt lehrend die Rechte; dieser legt die Rechte vorn auf eine Schutzmauer.

Nur vor leichtbewölktem blauen Himmel hebt sich das ebenfalls ganz von vorn gesehene venezianische Brustbild eines Mannes mit langem, wohlgeordnetem blonden Haar in derselben Sammlung (Nr. 1121) ab. Aber auch mit wirklichen landschaftlichen Gründen ausgestattet sind einige der von vorn dargestellten Bildnisse des 15. Jahrhunderts: so das harte Bildnis der Elisabetta Gonzaga in den Uffizien zu Florenz (Nr. 1121), das mit Unrecht den Namen des großen Mantegna trägt; so aber vor allen Dingen das Meisterstück Francesco Francias (1450—1518) in derselben Sammlung, das großartige Bildnis des schwarzgekleideten Vangelista Scappi, dessen Hände übereinander gelegt vorn auf der Brüstung ruhen. Die Vorderansicht ist hier schon nicht mehr starr, sondern von leichter Bewegung durchströmt.

9. Halbfiguren und Brustbilder in halber Wendung nach vorn

Allen diesen Profil- und Frontalbildnissen steht nun aber eine große Anzahl italienischer Brust- und Halbfigurbildnisse des 15. Jahrhunderts gegenüber, die, obgleich sie im Durchschnitt keineswegs jünger als jene sind, den Kopf und den Oberkörper in freierer Wendung nach links oder rechts darstellen. Wenn man sie als Bildnisse in Dreiviertelansicht zu bezeichnen pflegt, so ist das natürlich in den seltensten Fällen wörtlich zu nehmen. Es kommen alle Ansichten von der geringsten Abweichung vom Profil bis zur leisesten Seitenwendung von der Vorderansicht vor. Sahen wir schon bei jenem nach rechts gewandten Botticellischen Profilbildnisse des Giuliano de' Medici eine leichte Wendung nach vorn, die wenigstens einen Teil seines linken Auges erkennen ließ, so ist dasselbe bei der charaktervollen Halbfigur des bartlosen Herrn mit grüner Mütze und Goldkragen in den Uffizien der Fall, die in der Regel noch als Arbeit Piero Pollajuolos gilt, von Lermolieff-Morelli aber für das Bildnis Galeazzo Sforzas von Ambrogio de' Predis erklärt wurde. Beinahe noch in Vorderansicht aber ist zum Beispiel das Jünglingsbildnis der Art Lorenzo di Credis in den Uffizien (Nr. 1217) gehalten.

Wie diese Bildnisse, so heben sich auch noch einige wirklich in halber Wendung dargestellte Brustbilder von schlichtem, meist dunklem Grunde ab. Von florentinischen Werken sei hier nur Domenico Ghirlandajos (1449—1494) edles weibliches Bildnis in der Nationalgalerie zu London (Nr. 1230) genannt. Hauptsächlich kommen

oberitalienische Bildnisse dieser Art in Betracht. Gehören doch Mantegnas (1431 bis 1506) wunderbar kraftvolles Kardinalsbildnis in der Berliner Galerie, das auf dunkelgrünem Grunde steht, Gentile Bellinis (1420—1507) behäbiges Bildnis der gekrönten Caterina Cornaro in der Galerie zu Budapest, Giovanni Bellinis (um 1430—1516) wundervolles Bildnis des Dogen Loredano und Francesco Buonsignoris (1453—1519) weniger anziehendes Senatorenbildnis von 1487 in der Londoner Galerie zu den Bildern in Dreiviertelansicht mit schlichtem Grunde. Stehen doch auch die schönsten Bildnisse Antonello da Messinas (um 1430—1474), wie das Jünglingsbildnis mit roter Kappe in der Londoner Galerie (Nr. 1141) und der berühmte sogenannte „Condottiere“ des Louvre zu Paris, beide nach links gewandt, auf einfarbigem dunklem Grunde. Selbst das Bildnis der „Lucrezia Crivelli“ (La belle Ferronière) des Louvre, das früher allgemein keinem Geringeren als Leonardo da Vinci zugeschrieben wurde, während es diesem Meister heute von vielen, aber doch nicht von allen Kennern abgesprochen wird, schließt sich, wenn es auch erst im 16. Jahrhundert entstanden ist, dieser Reihe an. Seidlitz schrieb es früher dem Ambrogio zu, schließt sich jetzt aber den Forschern an, die die Hand Boltraffios in ihm zu erkennen glauben.

Dann aber folgen die Bildnisse in Dreiviertelansicht, die mit einem Zimmergrunde versehen sind, in dem sich manchmal ein Fenster ohne Glasscheiben mit freiem Ausblick in die Landschaft öffnet. Von einem Vorhang hebt sich das feine Brustbild des sinnig dreinblickenden Jünglings der K. Galerie zu Wien ab, das die herrschende Lehrmeinung (kaum mit Recht) auf Jacopo de' Barbari zurückführt. Die weibliche Halbfigur der Constanza de' Medici steht auf dem Bilde der Londoner Galerie, das mit Unrecht Ghirlandajo zugeschrieben wurde, an einem Tisch vor einer Wand, neben der sich zu beiden Seiten Blicke in die Landschaft öffnen. Auf Credis ruhig ansprechendem Bildnis des Verrocchio in den Uffizien (1163) öffnet sich links in dem dargestellten Gemache ein Fenster mit freundlichem Ausblick. Aus dem Zimmer des manchmal, aber sicher mit Unrecht, Piero di Cosimo zugeschriebenen, in mehr denn halber Figur fast von vorn gesehenen gepanzerten Kriegers der Londoner Galerie (Nr. 895), der schon durch die Handlung des Schwertziehens in die bewegtere Auffassung des 16. Jahrhunderts hinüberweist, blickt man auf die Piazza della Signoria in Florenz hinaus. Vor allen Dingen ist hier aber das Doppelbildnis Domenico Ghirlandajos im Louvre zu nennen, das die Halbfigur eines alten Mannes mit sehr unschöner Nase darstellt, an dem ein reizender blondlockiger Knabe emporstrebt. Aus dem Gemache, in dem der Alte sitzt, schaut man rechts zum Fenster in eine klassisch strenge Landschaft hinaus. Endlich aber gibt es auch in dieser Gattung eine Reihe von Brustbildnissen, hinter denen sich die Landschaft unmittelbar oder höchstens durch eine Mauer vermittelt mit allen ihren Reizen dehnt. Nur den leichtbewölkten Himmel sieht man auf dem Brustbild eines Jünglings mit roter Kappe von Domenico Ghirlandajo in der Nationalgalerie zu London (Nr. 1299). Nur ein Stückchen ferner Landschaft erscheint unten links auf Antonellos da Messina feinem, 1478 gemaltem Brustbild eines jungen Mannes in der Berliner Galerie. Reich aber breitet der Landschaftsgrund sich hinter dem wunderschönen und vielleicht mit Recht Botticelli zugeschriebenen Bildnis eines jungen Mannes der Uffizien (dem sogenannten „Medailleur“) aus, der eine Schaumünze in beiden Händen vor sich hält. Saftig und üppig lacht der volle Landschaftsgrund hinter Piero di Cosimos lebensvollem Bildnis Giuliano da Sangallos in der Haager Galerie. Mit antiken Ruinen, nackten Männern und tanzenden Frauen ist die Landschaft hinter Luca Signorellis herrlichem Brustbild eines älteren Mannes in der Berliner Galerie ausgestattet. Umbrisch zart gegliedert und getönt erscheint die kühle Landschaft hinter dem feinfühligen Knabenbildnis Pinturicchios in der Dresdner Galerie. Mit allem Zauber seelischer Stimmung erfüllt aber leuchtet die Landschaft hinter dem verständnisvoll,

wenn auch noch etwas hart modellierten Frauenbrustbild der Galerie Liechtenstein zu Wien, das, einerlei ob wir es auf Andrea Verrocchio (1435—1488), ob wir es, wie uns richtiger erscheint, auf einen andern seiner Schüler oder ob wir es mit namhaften deutschen Kennern auf den einzigen Leonardo da Vinci (1452—1519) zurückführen, als eine unmittelbare Vorstufe der „Mona Lisa“ dieses Größten der Großen erscheint.

Wenn manche dieser italienischen Brustbilder der Frührenaissance, von denen einige übrigens erst im Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden sind, auch schon eine Fülle malerischen, poetischen und persönlichen Reizes entfalten, so läßt sich im allgemeinen doch nicht verkennen, daß die italienische Brustbildnismalerei des Quattrocento noch etwas steif und starr, noch etwas hart und herbe wirkt. Es war den Malern zunächst nur noch darum zu tun, die körperlichen Züge der Dargestellten festzuhalten, in denen sich freilich die Charaktere hier und da bereits auszudrücken beginnen. Von einer Beseelung von innen heraus oder selbst von einer Belebung von außen her ist bis zur Übergangszeit ins 16. Jahrhundert noch keine Rede. Die Charakterisierung bleibt oft am Äußeren und Einzelnen, an Lippen und Augenlidern, an Warzen und Runzeln haften, versagt manchmal aber auch völlig. Besonders werden die Ohren und Hände, wie Lermolieff-Morelli wenigstens in einigen Fällen bewiesen hat, nicht immer in den ihnen selbst und ihren Trägern eigentümlichen Formen, sondern manchmal nur in den Typen der Kunstsprache des Malers wiedergegeben. Der künstlerische Reiz, den die meisten dieser Bilder gleichwohl ausstrahlen, liegt in der unmittelbaren Natürlichkeit der Auffassung, in der Ehrlichkeit der technischen Behandlung und in dem frischen, spröden Zusammenklang ihrer Linien und Farben.

10. Das Bildnis in der italienischen Wandmalerei des 15. Jahrhunderts

Dieser ganzen Gattung der Bildnismalerei im engeren Sinne stellt sich dann in Italien, stellt sich zunächst in Florenz im 15. Jahrhundert die Bildnismalerei im weiteren Sinn, die gelegentliche Bildnismalerei der großen Freskokunst an die Seite, die jetzt, von den allerheiligsten Personen abgesehen, ganz aus Bildnisgestalten und Bildnisköpfen zusammengesetzt zu sein pflegt, sei es, daß die Haupthandlungen der vorgeführten Geschichten durch ausgezeichnete Mitbürger des Malers dargestellt werden, sei es, daß die Sippe und Freundschaft des Bestellers unter den Zuschauern als „Assistenza“ der heiligen oder weltlichen Handlung beiwohnt. Hier erscheinen die köstlichsten, kernigsten Bildnisfiguren in ganzer Gestalt, in seelischer und manchmal sogar in körperlicher Bewegung. Hier zeigen gerade die florentinischen Maler von Masaccio und Filippino bis zu Domenico Ghirlandajo, was sie als Bildnismaler zu leisten vermögen. Aber auch die oberitalienischen Meister vom Schlage Mantegnas schufen Außerordentliches gerade auf diesem Gebiete; und die Maler der großen Leinen-Wandbilder Venedigs, wie Gentile Bellini und Vittore Carpaccio (tätig zwischen 1489 und 1522), blieben hierin kaum hinter ihren mittelitalienischen Genossen zurück. Gerade diese Durchsetzung mit lebenskräftigen Bildnissen, diese Zusammensetzung aus wirklichen Einzelpersönlichkeiten unterscheidet die italienische Großmalerei des 15. von der des 14. sowohl wie von der des 16. Jahrhunderts. Gerade hierin liegen ihre Stärken, aber auch ihre Schwächen, wenn man solche zugeben will.

Erst allen diesen Wandgemälden gegenüber, denen sich übrigens zahlreiche Altarbilder derselben Richtung anschließen, bemerken wir, welche herrschende Rolle das Bildnis in der italienischen Kunst dieser Zeit spielt. Keine andere Zeit und kein anderes Volk hat dem etwas an die Seite zu setzen, und wenigstens im 15. Jahrhundert finden sich auch nirgends so große Bildnisgruppen wieder, wie sie sich einige Male als selbständige, zunächst um ihrer selbst willen gemalte, in sich abgeschlossene Kunstwerke aus der italienischen Geschichtsmalerei jener Tage loslösen.

11. Das Selbstbildnis in der italienischen Historienmalerei des 15. Jahrhunderts

Von dem stolzen Selbstgefühl der italienischen Renaissancekünstler zeugt zunächst die Gewohnheit mancher Maler, sich selbst, allein, mit ihren Lehrern oder mit anderen Freunden auf ihren Bildern aus der heiligen Geschichte anzubringen. Gleich in der florentinischen Kunst des 15. Jahrhunderts treten uns Beispiele dieser Art auf Schritt und Tritt entgegen; und gleich auf diesem Gebiete lernen wir auch Masaccio selbst als Bildnismaler kennen. Auf dem berühmten Zinsgroschenbilde der Brancaccikapelle zu Florenz hat er sich rechts im Mittelgrunde unter den Aposteln dargestellt; ein roter Mantel umwallt die kräftige, gedrungene Gestalt; kurzlockiges Haar umrahmt die nicht eben schönen, breiten, knochigen, scharfgeschnittenen Züge. Sein Lehrer Masolino steht unter den Zuschauern des Bildes, das Petrus und Johannes als Almosenspender schildert. Sein Nachfolger Fra Filippo Lippi stellte sich in größeren Gruppen sowohl auf einem seiner Wandgemälde in Prato als auch auf einem solchen in Spoleto dar. Dort steht er, wie Crowe und Cavalcaselle dargetan haben, von vorn gesehen, zu äußerst rechts auf dem Bilde der Totenfeier des heiligen Stephanus, das auch durch das prächtige Bildnis des Kirchenvorstandes Carlo de' Medici ausgezeichnet ist; hier steht er an ähnlicher Stelle auf dem Gemälde des Todes der Jungfrau Maria. Am meisten in die Augen aber fällt sein Selbstbildnis auf der 1441 gemalten „Krönung Marias" in der Akademie zu Florenz. Rechts unten erscheint der Maler mit der Tonsur und im Mönchsgewande. Bescheiden stellt er sich nur auf eine der Stufen, die zum Himmelspalaste emporführen. Nur mit halber Figur ragt er hervor. Seine Hände sind anbetend gefaltet. Sein im Profil dargestelltes hübsches Gesicht ist lebendig durchgeführt. Damit man ihn ja nicht verkenne, läßt er von einem vor ihm stehenden Engel eine auf ihn weisende Schriftrolle halten, auf der die Worte stehen: „Is perfecit opus" — „Der hat dies Werk gemacht".

Fra Filippos Sohn Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli und Domenico Ghirlandajo sorgten ebenfalls dafür, daß die Florentiner sie, solange Farben und Kalk zusammenhalten, an heiliger Stätte unter anderen ihrer Zeitgenossen bewundern können. Cosimo Roselli war sogar naiv genug, sich selbst auf dem „Abendmahl" in der Sixtinischen Kapelle zu Rom darzustellen. Vorn, rechts und links vor der heiligen Handlung, stehen hier je zwei kräftige Bildnisgestalten in der Zeittracht, in denen man außer Cosimo selbst noch Perugino, Botticelli und Ghirlandajo erkennt. Es ist aber auch, wie es scheint, das einzige Mal, daß ein Künstler gewagt hat, der Abendmahlsdarstellung eine so persönliche Zutat hinzuzufügen. Botticellis Selbstbildnis glauben einige Forscher in der ganz rechts vorn zum Bilde herausblickenden Gestalt auf der bildnisreichen „Anbetung der Könige" in den Uffizien zu erkennen, wogegen andere geltend machen, daß der Künstler sich auf diesem Medici-Bilde schwerlich so gleichberechtigt mit den ersten Patriziern der Stadt hätte abbilden dürfen. Luca Signorelli endlich, der große Cortonese, der, ein Vorläufer Michelangelos, sonst an der Wiederentdeckung der Welt des Nackten einen größeren Anteil hat als an der Neugestaltung individueller Gesichtszüge, hat sich doch nicht enthalten können, sich in seinen gewaltigen „Weltgerichts"-Fresken im Dome zu Orvieto wenigstens einmal an der Seite seines Vorgängers Fiesole darzustellen. Beide stehen links vorn, abseits der Handlung, auf dem Bilde des Antichrist.

12. Stifterbildnisse in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts

Noch öfter als sich selbst haben die italienischen Meister des 15. Jahrhunderts die Stifter von Kirchenbildern auf diesen mitdargestellt. Allein oder mit ihren Angehörigen knien sie zu Füßen der Heiligen. Den Anfang macht auch gleich hier wieder

Masaccio mit seinem Fresko der Heiligen Dreieinigkeit in S. Maria Novella zu Florenz. Die vorn in strenger Seitenansicht knienden etwa fünfzigjährigen Stifter, der betende Gatte in roter Mütze und rotem Mantel zur Linken, die Gattin in schwarzer Haube und blauem Obergewande zur Rechten, sind in der Klarheit und Bestimmtheit ihrer Zeichnung, in der Leichtigkeit und Flüssigkeit ihrer Malweise, selbst in der Frische und Unbefangenheit ihres Ausdruckes weitaus der anziehendste Teil des Bildes. Daß derartige Gestalten während des ganzen 15. Jahrhunderts so ziemlich das gleiche Gepräge behielten, zeigen dann die 1485 von Domenico Ghirlandajo gemalten knienden Bildnisse des Francesco Sassetti und seiner Gemahlin Nera zu beiden Seiten des Altars innerhalb der berühmten Freskenfolge der Kirche S. Trinità. Auch diese Bildnisse gehören wegen der großen schlichten Ruhe ihrer Haltung und der scharfen Erfassung der Hauptzüge der Gesichter zu den besten derartigen Leistungen der florentinischen Kunst des 15. Jahrhunderts. Aber auch sie zeigen in der Starrheit ihrer Auffassung und der Ausdruckslosigkeit der Mienen die Grenzen, die den Porträtdarstellungen dieser Zeit noch gezogen waren.

In der umbrischen Schule zeichneten Rafaels Vater, Giovanni Santi, Niccolo Alunno und Pinturicchio sich durch ihre Stifterbildnisse aus. Besonders lebendig sind von Pinturicchios Hand die beiden Freskodarstellungen kniender Männer vor der runden Taufkapelle des Domes von Siena. Nach der herrschenden Meinung wäre hier wie dort der Rektor der Kirche Alberto Aringhieri, links als Johanniterjüngling vor weiter Landschaft, rechts als bärtiger Mann in bürgerlicher Kleidung, abgebildet; doch nimmt man wohl richtiger mit Corrado Ricci an, daß das Bild zur Linken einen anderen, jugendlicheren Rhodosritter wiedergibt. — Piero dei Franceschi (oder della Francesca) malte um 1451 in der Kirche S. Francesco zu Rimini den grausamen, aber kunstsinnigen Tyrannen und Soldführer Sigismondo Pandolfo Malatesta kniend mit zwei Hunden zu Füßen seines Schutzheiligen, des heiligen Sigismund von Burgund. In scharfer Profilstellung kniet der Fürst, der sich, soweit die Übermalung ein Urteil zuläßt, in offener Halle vom lichten Himmelsblau abhebt, vor dem links thronenden ernsten Heiligen. Da der Stifter hier, wie schon die Hunde zeigen, die er mitgebracht hat, als Hauptfigur, der Heilige als Nebenfigur erscheint, nähert dieses Freskobild sich schon den ihrer selbst wegen dargestellten Bildnissen. — Giovanni Bellini schuf 1488 das köstliche Votivbild des Dogen Agostino Barbarigo in der Kirche S. Pietro Martire auf der Insel Murano. Zu Füßen der unter purpurnem Baldachin thronenden Jungfrau kniet der in Gold und Hermelin gekleidete Beherrscher Venedigs. Der heilige Markus empfiehlt ihn dem ihn segnenden Jesusknaben. Die großartige, lebendige Auffassung des Bildnisses trägt viel zu dem Eindruck hoher Vollendung bei, den dieses Prachtwerk macht. — Andrea Mantegna malte 1496 die im Louvre zu Paris erhaltene „Madonna della Vittoria", das Votivbild des Markgrafen Gonzaga von Mantua. Dieser wollte der Jungfrau durch das Bild für seine wunderbare Errettung in der Schlacht am Taro danken. Geharnischt kniet er zu ihren Füßen. Das Christkind streckt segnend die Rechte über ihn aus. — Ganze Stifterfamilien aber knien zu Füßen des Heiligen zum Beispiel auf Giovanni Santis Altarbild des Gaspare Buffi in der Akademie zu Urbino und auf dem früher Bernardino Zenale, dann Bernardino de' Conti, heute zum Beispiel von Seidlitz Ambrogio de' Predis zugeschriebenen großen Votivbilde der Brera zu Mailand, das zu den Hauptwerken der mailändischen Kunst der Jahrhundertwende gehört. Auf jenem Bilde in Urbino bilden Vater, Mutter und Sohn eine schöne, geschlossene Gruppe voll milder, aber packender Lebenswahrheit. Auf dem Bilde in Mailand sehen wir, herb und hart dargestellt, Ludovico Sforza, il Moro, seine Gemahlin Beatrice und ihre beiden Kinder die heilige Gruppe verehren. — Vor allen Dingen aber gehört Lorenzo Costas großes Madonnenbild von 1488 in der Bentivogliokapelle der Kirche S. Giacomo Maggiore in Bologna zu den Heiligenbildern mit großen Stiftergruppen. Milde und gelassen thront Maria auf prächtig

geschmücktem Throne, dem die Familie Bentivoglio verehrend naht. In nicht eben eifrigem Gebete sind Giovanni Bentivoglio und seine Gattin Ginevra kniend auf den oberen Stufen des Thrones, sind ihre elf Kinder, links die sieben Töchter, rechts die vier Söhne, stehend in steifer Anordnung zu Füßen der Mutter Gottes dargestellt. Schön ist die Familie nicht; aber kräftig und ausdrucksvoll sind ihre Köpfe; und die große Familienvereinigung ist, künstlerisch angesehen, auch auf diesem Bilde die Hauptsache. Gegenstand der Darstellung ist nicht sowohl die Madonna mit Stiftern, als die Stifterfamilie mit der von ihr verehrten Madonna.

13. Bildnisse unter den handelnden Personen und den Zuschauern in der religiösen Geschichtsmalerei des 15. Jahrhunderts

Weit umfangreichere und mannigfaltigere Bildnisgruppen anderer Art treten uns auf vielen großen Wandgemälden und einigen Altargemälden der bedeutendsten italienischen Maler des 15. Jahrhunderts entgegen. Auf manchem von ihnen scheint der Vorgang in der Tat in eine gewaltige zeitgenössische Bildnisgruppe aufgelöst zu sein. Am öftesten wird erklärlicherweise von dieser Freiheit bei Darstellungen Gebrauch gemacht, die ihrer Natur nach die Entfaltung eines größeren Gefolges oder eines Zuschauergepränges erheischen, besonders bei Darstellungen des Zuges und der Anbetung der heiligen drei Könige, bei feierlichen Leichenbestattungen und bei anderen kirchlichen oder weltlichen Zeremonien. Die Handlung solcher Bilder scheint dann allerdings an dem Tage und an dem Orte, da sie gemalt worden, vor sich zu gehen. Ob wir die Dargestellten dem Namen nach kennen oder nicht, ob sie vom Künstler gegen Bezahlung in seine Werkstatt gerufen worden oder ob sie, was sicher die Regel war, es als eine große Ehre betrachteten, mitdargestellt zu werden, ob sie die Träger allgemein bekannter und genannter Namen, ob sie die Freunde und Verwandten des Meisters und des Bestellers oder ob sie gar nur beliebige, ihrer Charakterköpfe wegen dargestellte Fremde waren, kommt für die künstlerische Würdigung der durch dieses Verfahren bedingten, der Nachwelt äußerst wahr, anschaulich und kräftig erscheinenden Darstellungsweise kaum in Betracht. Als Bildnisse im engeren Sinne innerhalb dieser Gruppen interessieren uns aber natürlich hauptsächlich die Gestalten, die berühmte Männer darstellen oder doch Männer, deren Namen teils durch Vasari aufbewahrt, teils aus anderen Quellen ermittelt worden sind. Übrigens fesseln die Bildnisse innerhalb dieser Gemälde uns gerade als solche in noch höherem Grade als die Einzelbildnisse und die Stifterbilder des 15. Jahrhunderts. Weder durch plastische Vorbilder bedingt noch durch hieratische Überlieferungen gebunden, entwickelten sie sich freier, malerischer und lebendiger als jene. Durch ihre Beziehungen zur Handlung wird ihre Haltung und Stellung, auch in ganzen Gestalten, ungezwungener, gewinnen ihre Mienen an Leben und innerer Beseelung. Es gibt so zahlreiche Beispiele dieser Kunstübung, daß hier nur an wenige, besonders hervorragende und bedeutsame Schöpfungen der Art erinnert werden kann.

Die Florentiner gingen gerade auf diesem Gebiete allen anderen voran. Schon in Masaccios Fresken finden sich Anklänge an diese Sitte. Schon Filippo Lippi aber stellte in seiner „Bestattung des heiligen Stephanus“ im Dom zu Prato ein Muster dieser Gattung hin. Aus den zahlreichen Zeitgenossen, die zu beiden Seiten der Bahre des Heiligen angeordnet sind, ragt besonders die hohe, kräftige Gestalt des Superintendenten Carlo Medici hervor. — Sandro Botticelli lieh auf seiner berühmten „Anbetung der Könige“ in den Uffizien zu Florenz den Königen die Köpfe Cosimos, Pieros (nicht Giulianos, wie Vasari annahm) und Giovannis de' Medici, dem Gefolge aber die Züge der übrigen Mitglieder der Familie Medici und anderer bekannten Florentiner jener Tage. — Antonio Pollajuolo soll dem heiligen Sebastian in seinem herben, aber ausdrucksvollen Gemälde der Londoner Galerie den angesehenen Florentiner

Gino Capponi unterschoben haben. — In Filippino Lippis schönstem Altargemälde, der köstlichen Madonna mit dem heiligen Bernhard in der Badia zu Florenz, trägt die Madonna die guten Züge der Gattin des Stifters Francesco del Pugliese, der selbst als solcher auftritt, erscheinen die liebreizenden Englein, die der Madonna das Geleite geben, aber mit den Köpfen der Kinder des hochgestellten Paares. — Benozzo Gozzoli (1420—1498) beteiligte sich in seinem „Turmbau zu Babel" und seiner „Anbetung der Könige" im Campo Santo zu Pisa, vor allem aber in seiner üppigen Darstellung des Zuges der Weisen aus dem Morgenlande in der Kapelle des Palastes der Medici (jetzt Riccardi) zu Florenz aufs lebhafteste an dieser Art, seine Zeitgenossen unsterblich zu machen. — Ein Äußerstes auf diesem Gebiete endlich leistete Domenico Ghirlandajo. Schon sein Wandgemälde der Bestattung der heiligen Fina in der ihr geweihten Kapelle des Domes zu San Gimignano schmückte er reichlich mit Bildnisgestalten. Von seinen Fresken in der Allerheiligenkirche zu Florenz ist besonders die Madonna della Misericordia, die ihren frommen Verehrer schützend mit ihrem ausgebreiteten Mantel bedeckt, reich mit Bildnissen der Familie Vespucci ausgestattet. Seine Fresken aus dem Leben des heiligen Franz in der Sassettikapelle der Dreifaltigkeitskirche der Arnostadt erscheinen durch ihren reichen Gehalt an zeitgenössischen Bildnissen, die Ad. Warburg uns nähergebracht hat, als wertvolle Urkunden zur florentinischen Kulturgeschichte des 15. Jahrhunderts. Nicht minder lehrreich und anziehend in dieser Beziehung aber sind des Meisters Fresken im Chor von S. Maria Novella. Der Raum war früher mit Wandgemälden geschmückt, die von der Familie Ricci gestiftet worden sind. Da diese verdorben waren, sollten sie durch neue ersetzt werden. Die Familie Ricci besaß nicht mehr die Mittel, die Arbeit ausführen zu lassen, gab aber nur ungern ihre Einwilligung dazu, daß Giovanni Tornabuoni es übernahm, die Wände auf seine Kosten mit Gemälden Ghirlandajos zu schmücken; und sie war äußerst enttäuscht, als sich nach Vollendung der Fresken herausstellte, daß nunmehr nicht nur ihr Wappen von dem der Tornabuoni und ihrer Verwandten Tornaquinci überstrahlt wurde, sondern daß auch unter vielen anderen Bildnissen, unter denen die der Ricci fehlten, nicht weniger als einundzwanzig Bildnisse der Tornabuoni und Tornaquinci, vom Meister mit aller ihm zu Gebote stehenden Wahrheit und Lebensfülle ausgestattet, von den Wänden herabblickten. An der Rückwand sah man Giovanni Tornabuoni selbst mit seiner Gattin knien. Von den eigentlichen biblischen Geschichtsbildern der Seitenwände waren die der unteren Reihe, die der Meister eigenhändig vollendet hatte, am reichlichsten mit Bildnissen ausgestattet: am allerreichlichsten die Darstellung der Erscheinung des Engels bei Zacharias. Alle die zahlreichen Anwohner des Gottesdienstes zeigen hier die Züge und die Tracht zeitgenössischer Florentiner. Einige stehen auf der Schwelle des Altars, andere auf dem Boden des Tempels; noch andere, zum Teil nur als Halbfiguren sichtbar, steigen noch die Stufen hinan; diese sind rechts: Federigo Sassetti, Andrea Medici und Gianfrancesco Ridolfi, Teilhaber der Weltfirma des Bankhauses der Medici, links Gelehrte, wie Christoforo Landini, Angelo Poliziano und Marsilio Ficino. Was galt allen diesen Männern Zacharias? Was war ihnen Hekuba? Sie selbst waren ihre Welt. Sich selbst wollten sie dargestellt sehen. Ein mächtiges Stück florentinischer Zeit- und Sittengeschichte blickt uns daher aus Bildern dieser Art an.

Will man sich indessen überzeugen, daß die Sitte, Gemälde aus der heiligen Geschichte und Legende mit zeitgenössischen Bildnissen auszustatten, nicht auf Florenz beschränkt blieb, so betrachte man daraufhin, außer allen zwölf Wandbildern florentinischer und umbrischer Meister in der Sixtinischen Kapelle zu Rom, z. B. Piero della Franceseas lebendig in den Raum gestellte Freskogestalten in San Francesco zu Arezzo, Giovanni Santis greifbare Darstellung des heiligen Sebastian in der Kirche dieses Heiligen zu Urbino, Pinturicchios ansprechende Wandgemälde in Santa Maria Aracoeli zu Rom, Mantegnas packende Fresken der

Enthauptung des Jakobus und des Martyriums des Christophorus in der Eremitanikapelle zu Padua, Vittore Pisanos Wandgemälde aus der Legende des heiligen Georg in Santa Anastasia zu Verona und die figurenreichen Bilder Gentile Bellinis und Vittore Carpaccios in der Akademie zu Venedig. Zahlreiche zeitgenössische Bildnisse aber hatte auch Giovanni Bellini auf seinen untergegangenen Gemälden im großen Ratssaal zu Venedig angebracht, die 1577 ein Raub der Flammen wurden.

14. Bildnisse in der weltlichen Geschichtsmalerei des 15. Jahrhunderts

Den Übergang zu den wirklichen, ganz auf sich selbst gestellten Bildnisgruppen, die sich, wie schon bemerkt, einige Male sozusagen aus dieser Fülle loslösen, bilden weltliche Gemälde, die ihrem eigentlichen Wesen nach Zusammenstellungen von geschichtlichen Bildnissen oder allegorische Darstellungen mit zeitgenössischen Bildniszügen sind. Hierher gehören aus dem frühen 15. Jahrhundert schon die Helden und Dichter, die Andrea del Castagno in der Villa Carducci zu Legnaja gemalt hatte, hierher die stattlichen Helden und Denker, die Ghirlandajo 1481 im Uhrsaal des alten Palastes zu Florenz ausführte, hierher die etwas blutleeren Heldengestalten Pietro Peruginos im Cambio zu Perugia, hierher aber auch in anderer Art Melozzos allegorische Darstellungen der Pflege der Wissenschaften am Hofe zu Urbino, in London und Berlin erhaltene Tafelgemälde, deren Bildnisgehalt Schmarsow untersucht und nachgewiesen hat. Weitaus am lebenskräftigsten von diesen Folgen sind jene Gestalten Andrea del Castagnos, die jetzt mit anderen Fresken des Meisters im kleinen Museum S. Apollonia in Florenz aufbewahrt werden. In dem großartigen Naturalismus ihrer Auffassung und der breiten malerischen Kraft ihrer Durchführung suchen sie in der ganzen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, von den früheren Zeiten nicht zu reden, ihresgleichen. Natürlich haben nur die mitdargestellten zeitgenössischen Helden wirklichen Bildnisgehalt. Sprechend, als wolle er uns anreden, schreitet Farinata degli Uberti aus seiner Nische hervor. Siegreich, üppig und machtvoll steht Niccolo Acciajuoli in der seinen. An innerem und äußerem Leben zugleich aber übertrifft sie alle das Bildnis des ungarischen Feldhauptmanns Filippo Scolaro, Pippo Spano genannt. Mit gespreizten Beinen steht er fest auf seinen Füßen wie Donatellos plastischer heiliger Georg an S. Michele. Sein kühner, unbedeckter Kopf glüht und sprüht von Temperament; und die ganze Gestalt ist durchaus malerisch gesehen und wiedergegeben.

Noch tiefer ins Herz dieses Gebietes führt uns dann die Reihe der Wand- und Tafelgemälde, die eigens zu dem Zweck gemalt worden sind, Vorgänge aus der Zeitgeschichte und mit ihnen die Bildnisse der handelnden Personen festzuhalten. Manchmal überwiegt bei Darstellungen dieser Art noch das Interesse an den geschilderten Vorgängen. Dies wird zum Beispiel auf Masaccios leider untergegangener Darstellung der Einweihung des Karmeliterklosters in Florenz der Fall gewesen sein, in der Vasari eine Fülle beteiligter Berühmtheiten jener Tage erkannte. Es ist ebenso auf Paolo Uccellos Schlachtenbildern der Fall, z. B. dem „Gefecht bei S. Egidio“ in der Londoner Nationalgalerie, so kräftig auch die Bildnisse des Soldführers Carlo Malatesta von Rimini und seines schönen, in Goldstoff gekleideten Neffen Galeazzo aus ihr hervorragen. Auch die Fresken Francesco Cossas und anderer alter Ferraresen im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, die in ihrer unteren Reihe die Beschäftigungen des Herzogs Borso von Este darstellen, Lorenzo Costas mit sinnbildlichen Zutaten geschmücktes Gemälde des Musenhofs der mantuanischen Markgräfin Isabella und Gentile Bellinis Darstellung des Empfanges eines venezianischen Gesandten am türkischen Hofe, beide im Louvre zu Paris, gehören in diese Reihe. Selbst Pinturicchios Fresken aus dem Leben des Aeneas Sylvius in der Dombibliothek zu Siena und aus späterer Zeit Brusasorcis gewaltige Darstellung des Einzugs

Karls V. und Clemens' VII. in Bologna, die sogenannte „Gran Cavalcata" im Palazzo Ridolfi zu Verona, sind, so reich an Bildnissen sie sind, doch mehr der dargestellten Vorgänge als der Einzelpersonen wegen gemalt.

15. Eigentliche Bildnisgruppen in der italienischen Wandmalerei des 15. Jahrhunderts

Sehen wir uns dagegen nach den wirklichen, um ihrer selbst willen gemalten großen Bildnisgruppen des 15. Jahrhunderts um, so finden wir zwei Hauptwerke, die in ihrer Art die höchste Entwicklung der eigentlichen Bildnismalerei des Zeitalters der Frührenaissance bezeichnen. Das eine von ihnen rührt von Andrea Mantegna, das andere, etwas jüngere, von Melozzo da Forli her.

Mantegna hat gleich eine dekorativ zusammengefaßte Reihe solcher Bildnisgruppengemälde geschaffen. Es sind die 1474 vollendeten großen Familienbilder der Gonzaga in der sogenannten Camera degli Sposi, in Wirklichkeit wohl einem Speisezimmer des Schlosses zu Mantua. Leicht ist es, diese Gemälde mit ihren überlebensgroßen ganzen, nach räumlicher Wirklichkeit ringenden Gestalten hart und aufdringlich zu nennen, wie man getan hat. Sie müssen doch auf jeden, der ihnen unbefangen gegenübersteht, einen unauslöschlichen Eindruck machen. Etwas Handlung ist auch hier noch in die vier großen Wandgemälde hineingebracht, die hauptsächlich in Betracht kommen. Auf e i n e m wird der Empfang von Gästen an einer Treppe dargestellt; auf einem zweiten drängen sich die Knappen mit den Pferden und Hunden des Markgrafen. Von den beiden Hauptbildern aber stellt das eine Ludovico Gonzaga und seine Gattin Barbara von Hohenzollern mit zweien ihrer Töchter und einigen Söhnen dar, wie sie thronend eine Botschaft empfangen; das andere führt uns die Begegnung Ludovicos mit seinen beiden geistlichen Söhnen, vielleicht auch dem Sohne Rudolf, und mit seinen Enkeln vor. Den dargestellten Personen hat J. Friedländer im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen (1883) einen besonderen Aufsatz gewidmet. Unwillkürlich erinnern uns diese Bilder des 15. Jahrhunderts in ihren Grundlagen an die großen Bildnisstücke, die Holländer wie Frans Hals, Rembrandt und van der Helst im 17. Jahrhundert gemalt haben. Zwischen jenen und diesen sind in der gleichen Art nicht viele nennenswerte große Bildnisgruppen entstanden. Der Abstand in der Freiheit der Auffassung der einzelnen Persönlichkeiten und ihrer malerischen Zusammenordnung ist freilich groß. Die Neuheit des Unternehmens Mantegnas aber verlieh ihm einen Jugendreiz, den wir noch heute nachempfinden; und die Verbindung dieser überlebensgroßen Familiengruppen mit einer reichen, etwas phantastischen Frührenaissancearchitektur, mit Vorhängen, Blumengewinden und landschaftlichen Durchblicken, hat überhaupt niemand Mantegna nachgemacht.

Melozzos mächtiges, hell und klar gemaltes Bildnisfresko schmückt jetzt die vatikanische Galerie in Rom. Es stellt Papst Sixtus IV. vor, wie er, umgeben von seinen Angehörigen, den vor ihm knienden Bartolommeo Platina zum Vorstand der von ihm gegründeten vatikanischen Bibliothek ernennt. Die Gründung der Bibliothek, eben ein geschichtlicher Vorgang, bildet also auch hier freilich noch den Vorwand der Darstellung. Aber wir sehen nur die großartige, der prächtigen, reichgegliederten und perspektivisch vertieften Renaissancehalle vortrefflich eingefügte Bildnisgruppe, die Rafael später zu einer ähnlichen Darstellung des Erlasses der Dekretalen Gregors IX. begeisterte. Melozzos Bild ist 1477 gemalt. Die Gruppenbildung als solche ist noch streng, die größtenteils noch scharf im Profil gesehenen Gesichter sind noch herb. Aber es sind doch sechs zwingend wahre, durch und durch charaktervolle Gestalten und Köpfe, die uns hier, durch den gleichen Gedanken zusammengehalten, lebendig entgegentreten.

Die gewonnene Übersicht muß genügen, um darzutun, daß das 15. Jahrhundert in Italien einen so umfassenden und zugleich einen so vielseitigen Gebrauch von der Bildnismalerei gemacht hat, wie er uns in der Vereinigung dieser beiden Eigenschaften nie wieder entgegentritt, daß indessen die italienische Bildnismalerei dieser Zeit, als solche betrachtet, trotz ihrer scharfen und lebendigen Widerspiegelung der Charakterzüge der bedeutendsten Männer und der begehrtesten Frauen der Zeit doch nur auf einer hohen Vorstufe der Vollendung stehengeblieben ist, die höchstens einige Bildnisse der genannten Meister der Übergangszeit, wie Domenico Ghirlandajos, Giovanni Bellinis und Francesco Francias, bereits überschreiten.

Bekanntlich bilden die Grenzen der Jahrhunderte überhaupt nicht genau die Grenzen der Entwicklungsstufen. Die Bahnbrecher des Neuen sind oft noch die Zeitgenossen derer, die das Alte vollenden. Leonardo da Vinci, der mit Recht von jeher als Begründer der Blütezeit des 16. Jahrhunderts gefeiert worden ist, hat eine Reihe seiner maßgebenden Werke, nicht aber freilich sein am meisten maßgebendes Bildnis, noch vor dem zeitlichen Anfang der neuen Ära geschaffen.

16. Die Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts

Die Vorliebe des 19. Jahrhunderts für die „präraffaelitische“ Kunst des Quattrocento beruhte zunächst wohl auf der Geschmacksrichtung, die den Frühling schöner findet als den Sommer, aber doch auch auf der richtigen Erwägung, daß an eine Entwicklung, die ihren Abschluß noch nicht erreicht hat, jeder in seiner Art mit eignen frischen Kräften anknüpfen kann, um sie zu höheren Stufen emporzuführen. Daß die goldene Zeit der italienischen Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirklich einen Fortschritt über das 15. hinaus bedeutet, ist gleichwohl eine Tatsache, die, seit Wölfflin sein Buch über die „klassische Kunst“ geschrieben, wieder allgemeiner anerkannt wird. Diese Tatsache aber tritt uns in keinem Kunstfach deutlicher entgegen als in der Bildnismalerei. Der größere Zug macht sich gerade auf diesem Gebiete bemerkbar. In der eigentlichen selbständigen Bildniskunst werden die Brustbilder jetzt rasch zu Halbfiguren, die Halbfiguren zu Kniestücken, nur langsam die Kniestücke zu ganzen, vom Kopfe bis zu den Füßen dargestellten Gestalten. Jene älteren toskanischen Reiterbildnisse stehen als Wandgemälde auf anderem Boden. Vasari hatte freilich nicht recht mit seiner Annahme, daß erst Tizian mit seinem 1541 gemalten Bildnis des spanischen Gesandten Don Diego de Mendoza, das wir vielleicht in dem Bilde eines schwarzgekleideten Herrn im Palazzo Pitti wiedererkennen dürfen, die lebensgroßen ganzen Gestalten in die eigentliche Porträtmalerei eingeführt habe. Ein mailändisches Frauenbildnis in ganzer Gestalt, das zu Conti, Zenale, Buttinone oder Ambrogio de' Predis in Beziehung gesetzt und dementsprechend dem Ende des 15. Jahrhunderts zugeschrieben wurde, tauchte 1898 auf der Mailändischen Ausstellung des Burlington Club in London (Nr. 7) auf, erschien jedoch schon durch seine strenge Profilstellung als vereinzelte Frühgeburt dieser Art. Bereits 1526 aber hat Moretto da Brescia (1498—1554), der freilich an zwanzig Jahre jünger war als Tizian, die ganze Gestalt eines Edelmannes in der Londoner Galerie mit der Jahreszahl bezeichnet; und von Tizian selbst gibt es bereits vom Jahre 1533 ein Bildnis in ganzer Gestalt, auf das wir zurückkommen. Jedenfalls sind Bildnisse in ganzer Gestalt, die in Florenz und Mittelitalien außerhalb der Historienbilder überhaupt kaum vorkommen, auch in der oberitalienischen Bildnismalerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch außerordentlich selten. Doch auch in den italienischen Halbfiguren und Kniestücken dieses Zeitraumes, über die die Bildnismalerei Leonardos, Rafaels, Andrea del Sartos und Franciabigios nie hinausgegangen ist, läßt sich die großzügigere Auffassung, die freiere Bewegung, die lebendigere Beseelung verfolgen, über die das neue Zeitalter verfügte. Waren

Kopf und Brust oder Oberkörper bisher in der gleichen Wendung dargestellt, aus der nur der Blick der Augen wohl einmal in anderer Richtung abschweifte, so wird jetzt oft genug dem Kopfe eine andere Haltung als dem Oberkörper, dem Oberkörper aber, den Gesetzen des „Kontrapostes" entsprechend, eine leichte Wendung aus der Achse des Unterkörpers heraus gegeben. Arme und Hände wirken mit- oder gegeneinander zur lebendigen Gesamthaltung des Bildes. An die Stelle der ruhigen, starren Haltung einer zum „Abmalen" hingestellten oder hingesetzten Persönlichkeit tritt oft eine augenblicklichere, durch innere oder äußere Einwirkungen bedingte Bewegung. Nicht nur in ihrer äußeren Erscheinung aber werden die Persönlichkeiten immer wahrer und freier wiedergegeben, auch ihrem geistigen Wesen nach werden sie immer unmittelbarer und innerlicher erfaßt. Das für die äußere und innere Erscheinung Wesentliche wird immer klarer in den Vordergrund gerückt, das Unwesentliche beiseitegeschoben. Mehr hat auch wohl Lessing nicht verlangen wollen, als er den angefochtenen Satz niederschrieb, das Porträt sei das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das eines Menschen überhaupt.

Die Gabe, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden, ist neben der vollkommenen Beherrschung der Darstellungsmittel ein Hauptmerkzeichen der italienischen Kunst der goldenen Zeit des 16. Jahrhunderts. Aus den heiligen und weltlichen, christlichen und heidnischen Geschichtsbildern verschwinden daher auch allmählich die Bildnisse der Zeitgenossen, am frühesten die in der Zeittracht; und die künstlerischen Ursachen dieser Wandlung wurden durch religiöse Gründe verstärkt. Der Bußprediger Savonarola hatte ausdrücklich gegen die Unsitte, die eigene Persönlichkeit an heiliger Stelle zur Schau stellen zu lassen, geeifert; und vielleicht gerade weil er seine reine Lehre in den Flammen büßen mußte, wirkten seine Worte zu dem Umschwung mit. Aber dieser Umschwung vollzog sich doch nur allmählich. Die verschiedenen Meister folgen auch hierin ihrer verschiedenen Individualität. Rafael und Tizian, die dieser Bildnismalerei überhaupt einen größeren Teil ihrer Kräfte gewidmet haben, stehen gerade in dieser Beziehung den Meistern des 15. Jahrhunderts noch näher als Michelangelo, Correggio und selbst Leonardo da Vinci, in dessen gewaltigem „Abendmahl" in S. Maria delle Grazie zu Mailand die prächtigen, groß charakteristischen Apostelgestalten und -köpfe nicht sowohl die Individualität bestimmter Persönlichkeiten als die Individualität des begnadeten Meisters tragen, der sie geschaffen.

17. Selbstbildnisse und zeitgenössische Bildnisse in der Historienmalerei des 16. Jahrhunderts

Welche Rolle die Bildnisse in Rafaels Geschichtsbildern spielen, ist allgemein bekannt. Sein Eigenbild anzubringen verschmähte er selbst in den vatikanischen Zimmern nicht. Wir erkennen ihn in einer Gestalt des „Parnaß", vor allen Dingen aber rechts vorn an der Seite seines Vorgängers Soddoma (nicht Peruginos) auf der „Schule von Athen". Und wer würde sich, wenn von Stifterbildnissen auf Altargemälden die Rede ist, nicht sofort des berühmten Bildes der vatikanischen Galerie erinnern, das unter dem Namen der „Madonna di Foligno" bekannt ist? Rafael malte es 1516 für den päpstlichen Geheimschreiber Sigismondo Conti, den er rechts im Vordergrunde kniend dargestellt hat. Hinter ihm steht der heilige Hieronymus, der ihn der Gnadenmutter empfiehlt. Im Hintergrunde, über Foligno, der Vaterstadt des Stifters, in der dieser wahrscheinlich bei einer Belagerung einer Lebensgefahr entgangen, fliegt eine feurige Bombe und wölbt sich ein Regenbogen. Ein schöneres Bildnis als dieses ist nie gemalt worden. Packendste, eindringlichste Lebenswahrheit verbindet sich in ihm mit weihevollster und innigster Beseelung. Eine solche Verbindung wäre dem ganzen 15. Jahrhundert unmöglich gewesen.

Zeitgenössische Bildnisse finden sich unter den Teilnehmern an größeren Handlungen zwar nur selten auf Rafaels eigentlichen kirchlichen Darstellungen, oft aber auf seinen großen Fresken im Vatikan. Erkennt man auf der „Disputa" doch die Bildnisse Bramantes, Fiesoles, Savonarolas und Dantes, in seiner „Schule von Athen" außer den beiden schon Genannten die des Herzogs Francesco Maria von Urbino und eines jungen Prinzen von Mantua! Machte er aus der Darstellung der Austeilung der Dekretalen durch Gregor IX. doch ein vollständig zeitgenössisches Bildnisstück nach dem Muster der erwähnten Gruppe des Melozzo da Forli! Ließ er auf seiner „Vertreibung Heliodors" doch den Papst Julius II. durch zeitgenössische Künstler als Träger seines Sessels hereinbringen! Lieh er nach Leos X. Regierungsantritt doch den Päpsten seiner späteren Stanzenbilder die Züge dieses Mediceerpapstes!

Tizian malte sein Selbstbildnis in dem „Matthäus" der Kirche della Salute und noch in seinem höchsten Alter auf der „Pietà" in der Akademie zu Venedig. Als knienden Stifter stellte er sich selbst mit seinem Schutzheiligen auf einem Altarblatte in seiner Vaterstadt dar. Andere Stifter hat er auf zahlreichen Votivbildern abgebildet: so schon um 1500 Jacopo Pesaro mit dem Banner der Borgia, vor Petrus kniend, auf dem Antwerpener Bilde, so 1522 den päpstlichen Gesandten Averoldo in der köstlichen Gruppe eines Gemäldes der Kirche der heiligen Nazarus und Celsus zu Brescia, so 1554 den knienden Dogen Ant. Grimani auf seinem Hauptbilde im Dogenpalast, so, als großartigste, zugleich freieste und strengste Bildnisgruppe seiner Hand, schon 1526 die ganze Familie des Jacopo Pesaro zu Füßen der Madonna und der für sie bittenden Heiligen auf dem berühmten Altarbilde der Frarikirche zu Venedig. Wahrhaftigere und tief innerlich lebendigere Bildnisse als diese sind niemals gemalt worden. Daß Tizian aber auch größere Darstellungen aus der heiligen Geschichte gelegentlich mit zeitgenössischen Bildnissen ausstattete, zeigt die großartige Zuschauergruppe auf seinem mächtigen Gemälde „Tempelgang Marias" der Akademie zu Venedig. Als eigentliches Geschichtsbild mit zeitgenössischen Bildnissen reiht sich ihm des Meisters sogenannte „Allokution" im Museum zu Madrid an. Das leider nicht wohlerhaltene Bild stellt den kaiserlichen Feldmarschall Davalos, Marchese del Vasto, dar, im Begriffe, eine Ansprache an seine Soldaten zu halten. Sein junger Sohn steht neben ihm. Unter den Hellebardieren soll sich das Bildnis Pietro Aretinos befinden. Andere Bildnisse auf größeren Ölgemälden Tizians werden wir in anderem Zusammenhange kennen lernen.

Rafael und Tizian sind natürlich nicht die einzigen Meister des goldenen Zeitalters, die Bildnisse in Gemälden anderer Art angebracht haben. Ihre Selbstbildnisse haben noch manche Künstler dieses Zeitraums ihren religiösen Werken einverleibt. Hervorgehoben sei nur das berückende Spiegelbild seiner selbst, das Soddoma auf der dritten seiner Fresken aus dem Leben des heiligen Benedikt im Klosterhofe zu Monte Oliveto Maggiore angebracht hat. Prächtig angetan steht der stattliche junge Mann, der sich herausfordernd nach dem Beschauer umwendet, da. Seine Haltung ist frei und selbstbewußt. Sein üppiges Antlitz atmet Sinnenfreude und Geist. Als ein Beispiel besonders umfangreicher Stifterdarstellung sei Giov. Ant. Pordenones (1483—1539) großes Bild der Akademie zu Venedig genannt, in dessen Vordergrunde sieben Angehörige der Familie Ottoboni teils stehend, teils kniend die gnadenreiche Jungfrau verehren; und diesem Bilde müßten wir Paolo Veroneses Madonna mit der Familie Cuccina in der Dresdner Galerie anreihen, wenn dieser Meister (1528—1588) nicht schon jenseits der Grenzen, die dieser Arbeit gesteckt sind, gewirkt hätte. — Daß aber auch die Sitte, größere Reihen verschiedener Zeitgenossen der Nachwelt in Wandgemälden zu erhalten, nur allmählich erlosch, beweist zum Beispiel Andrea del Sarto, der auf dem Schlußbilde seiner Folge aus dem Leben des heiligen Philipp im Servitenhofe (Sa. Annunziata) zu Florenz und in

seinem liebenswürdigen Zuge der heiligen drei Könige ebendaselbst noch einige köstliche Bildnisse zeitgenössischer Künstler von großer und sprechender Lebendigkeit, freier Haltung und flüssiger Behandlung anbrachte, in die Mitte des schönen Bildes der Geburt Marias an demselben Orte aber seine schöne Gattin Lucrezia del Fede stellte, die allen Frauengestalten des Meisters einen Abglanz ihrer Schönheit lieh.

18. Das selbständige Bildnis in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts

Der Schwerpunkt der Bildnismalerei liegt im 16. Jahrhundert, das gerade in Italien bestrebt war, die Gattungen reinzuhalten, aus einem Gusse zu schaffen und ungehöriges Beiwerk zu vermeiden, nicht mehr, wie im vorigen Zeitraum, in den aus anderem Anlaß mitdargestellten, sondern in den auf sich selbst gestellten Bildnissen.

Natürlich mußte die Entwicklung der Bildnismalerei von der schlichten, festen, unabsichtlichen Art, mit der sie im 15. Jahrhundert die unzähligen Charakterköpfe einer charaktervollen Zeit wiedergab, zu der bewußten, freien malerischen Auffassung, mit der sie in der reifsten Zeit ihren reicheren, üppigeren, mannigfaltigeren und geistigeren Aufgaben gerecht wird, sich zunächst in den Bildnissen des großen Meisters widerspiegeln, in dem und durch den sich der Übergang überhaupt am schöpferischsten vollzieht. Leider haben sich nicht viele Bildnisse Leonardo da Vincis (1452—1519) erhalten. Freilich, wenn wir noch heute das ihm von den einen mit ebenso großer Bestimmtheit zugeschriebene, wie von den anderen abgesprochene feine weibliche Profilbildnis der Ambrosiana in Mailand (s. oben, S. 60), in dem man mit Unrecht Bianca Maria Sforza, die Gemahlin Kaiser Maximilians, zu erkennen meinte, oder die auf dunklem Grunde in halber Wendung nach vorn dargestellte „Belle Ferronière“ (s. oben, S. 62), die man als Lucrezia Crivelli in Anspruch genommen hat, für Schöpfungen Leonardos hielten, so hätten wir überaus sprechende Beispiele dafür vor Augen, daß seine früheren Bildnisse noch ganz im Charakter der „guten alten Zeit“ gehalten gewesen seien. Da wir jedoch mit der Mehrzahl der jüngeren Kenner den oder die Urheber dieser Bildnisse, von anderen zu schweigen, nur in der mailändischen Umgebung Leonardos suchen können, so müssen wir uns daran genügen lassen, daß einige erhaltene Bildniszeichnungen des Meisters in der Tat an der strengen Profilstellung und Auffassung des 15. Jahrhunderts festhalten. Wie Leonardo im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts Bildnisse auffaßte und malte, zeigt aber statt aller sein unter dem Namen „La Joconde“ berühmtes Bildnis des Louvre, das die Mona Lisa, die Gattin des Francesco del Giocondo, darstellt. Welche Freiheit und Eigenart der Auffassung bei aller Bildnishaftigkeit! Schon fast als Kniestück, in Dreiviertelansicht, ist die schöne Frau gemalt. Sie sitzt vor einer Mauer, über die man in eine leuchtende, großartige Berglandschaft hinausblickt. Ihre feine rechte Hand ruht über der linken auf der Lehne. Ihr weiches Haar fällt lang herab. Ein Schleier bedeckt ihr Haupt. Ihre Augen, deren Brauen, der Zeitmode entsprechend, künstlich entfernt sind, haben den feuchten Glanz, den die Alten den Augen der Liebesgöttin zuschrieben. Ihre Lippen lächeln süß und verführerisch. Wie ein geheimnisvolles Märchen voll unendlichen Reizes spricht dieses Bild uns an; und es ist doch nur das Bildnis einer reichen Florentinerin des 16. Jahrhunderts.

Seiner Anordnung, nicht seiner malerischen Behandlung und seiner Beseelung nach erscheint das Bildnis der Mona Lisa übrigens nicht sowohl wie die Anfangsstufe des neuen, als wie die Endstufe des alten Jahrhunderts. Diese Halbfiguren oder Brustbilder mit landschaftlichem Hintergrunde haben wir in der florentinischen, der bolognesischen, der mailändischen und der venezianischen Schule der Übergangszeit ja zur Genüge kennen gelernt. Von den bekanntesten Bildnissen dieser Zeit

seien zunächst Pinturicchios Knabenbildnis in der Dresdner Galerie (oben, S. 62) und Francias Darstellung des Vangelista Scappi in den Uffizien (oben, S. 61) noch einmal hervorgehoben. Francias Schüler folgten ihrem Meister in dieser Richtung. In Florenz blieb vor allen Dingen Franciabigio ihr treu. Ganz wie florentinische Brustbilder mit vollem Landschaftsgrunde aber wirken auch Rafaels erst mäßig durchgeistigte Jugendbildnisse im Palazzo Pitti zu Florenz, die man für die Bildnisse Angelo Donis und seiner Gattin Maddalena hielt, bis Davidsohn nachwies, daß sie nicht die von Vasari erwähnten Bildnisse der Genannten sein können. Jedenfalls rechnen wir sie nach wie vor zu den Jugendwerken Rafaels. In der Schule Leonardo da Vincis aber kommen kaum Bildnisse ohne solchen landschaftlichen Hintergrund vor. Statt aller Schulbilder unbestimmter Hand, die hierfür angeführt werden könnten, seien nur Andrea Solarios (um 1460 bis um 1515) herrliche, doch immer noch halb quattrocentistische Bildnisse in der Nationalgalerie zu London und im Louvre zu Paris genannt. In allen diesen Bildern dient die Landschaft jedoch mehr zur Folie, als daß sie in demselben Lichte mit der vor ihr stehenden Gestalt gesehen wäre. Die Bildnisse selbst sind noch von einer gewissen altertümlichen Strenge, zugleich aber von wunderbar poetischem Zauber umflossen; sie bezeichnen ganz bestimmte Übergangsstufen in der Geschichte der Bildnismalerei; und auf der höchsten dieser Stufen steht eben Leonardos Gioconda.

Während die Gattung der Brustbilder und Halbfiguren mit ganzen landschaftlichen Gründen im 16. Jahrhundert, dem sie nicht folgerichtig genug erscheinen mochte, erlosch, machten die Brustbilder und Halbfiguren auf schlichtem schwarzem oder farbigem, meist aber schwarzem oder doch neutralem Grunde unter den großen Malern des 16. Jahrhunderts alle Entwicklungsfortschritte des neuen Zeitalters mit. Das stille, feine schwarzgründige Jünglingsbildnis in der Berliner Galerie, das die Kritik der Gegenwart dem großen Pfadfinder Giorgione zuschreibt, steht in dieser Beziehung, wie Franciabigios Bildnis eines jungen Mannes im Hut in der Galerie Liechtenstein, noch ganz auf dem alten strengen Boden. Aber auch Andrea del Sartos reizvolles Bildnis seiner Gattin im Madrider Museum, Rafaels „Donna Velata“ im Palazzo Pitti und die meisten anderen Bildnisse seiner reifen Zeit, Tizians wunderbarer „Mann mit dem Handschuh“ im Louvre und seine „Bella“ im Palazzo Pitti, um nur diese zu nennen, sind noch oder vielmehr wieder mit einfarbigem Grunde ausgestattet. Es ist eine Darstellungsart, zu der die Bildnismaler aller Zeiten zurückgekehrt sind. In späteren Bildern dieser Art wird, öfter noch im Norden als im Süden, zur Loslösung von dem dadurch als Wand gekennzeichneten Grunde wohl der Schlagschatten der Dargestellten mitangedeutet. Doch ist das in der Blütezeit des italienischen Cinquecento noch selten, scheint aber zum Beispiel auf Andrea del Sartos Bildnis eines schwarzgekleideten Jünglings im Palazzo Pitti, auf Sebastiano del Piombos mächtigem „Andrea Doria“ im Palazzo Doria zu Rom und wenigstens andeutungsweise auf Rafaels vornehmem „Baldassare Castiglione“ im Louvre der Fall zu sein.

Unter den mannigfaltigen anderen Arten der Durchbildung und Ausstattung der Hintergründe bleibt die Darstellung eines Zimmers mit einem Ausblicke zum Fenster hinaus, das sich neben der Bildnisgestalt als viereckiger Mauerausschnitt öffnet, während des ganzen 16. Jahrhunderts beliebt. Rafael freilich hat dieses Motiv, da es auch auf der „Johanna von Aragonien“ im Louvre nicht von ihm herzurühren braucht, überhaupt nicht angewandt. Prächtig aber bringt zum Beispiel Sebastiano es auf seinem köstlichen Bildnis einer jungen Römerin in der Berliner Galerie, großartig bringt Tizian es auf seinem Bildnis der Isabella von Portugal im Madrider Museum, anmutig auf seinem entzückenden Kinderbildnis der kleinen Tochter Rob. Strozzis in der Berliner Galerie, stimmungsvoll auf seinem Bildnis des Mannes mit der Palme, das vielleicht den Maler Antonio Palma darstellt, in der Dresdner Galerie

zur Geltung. Schlichter verwertet Lorenzo Lotto es auf seinem Bildnis des Protonotars Giuliano in der Londoner Galerie, und dekorativ verwendet später Tintoretto es zum Beispiel auf seinem Bildnis des Vincenzo Zeno im Palazzo Pitti zu Florenz. Francesco Bissolo, der Schüler Giovanni Bellinis, endlich, der erst nach 1530 starb, bringt das Fenster mit dem Blick in die Landschaft auf seinem schönsten Gemälde, das uns eigentlich zu schön für ihn zu sein scheint, dem früher Giovanni Bellini zugeschriebenen Bilde der entkleideten Frau mit dem Handspiegel in der Wiener Galerie zu zauberhaft poesievoller Wirkung.

19. Die venezianischen Halb- oder Idealbildnisse

Diese nackte Frauengestalt Bissolos, die man auch als „Venus“ anzusprechen pflegt, leitet uns zu einer besonderen Gattung von Idealbildnissen hinüber, bei der wir im voraus einen Augenblick verweilen müssen. Man könnte sie auch als Halbbildnisse bezeichnen. Sie entsprangen dem halb idealen, halb sinnlichen Schönheitsdurst des jungen 16. Jahrhunderts und fanden besonders auf venezianischem Boden, wo der Kultus schöner und verführerischer Frauen in vollster Blüte stand, weite Verbreitung. In Bezug auf sie könnte man jenen Ausdruck Lessings wörtlich nehmen: „Sie machen uns wirklich mit Idealen bestimmter Menschen bekannt.“ Gleich Giorgione (1478—1510), der Zauberer, schuf in seiner herrlichen, in üppiger Landschaft absichtslos schlummernden, nackten Frauengestalt der Dresdner Galerie das Urbild der bei aller Üppigkeit keusch gelagerten, in der Regel als Venus bezeichneten nackten Frauen, stellte ihnen aber freilich auch kräftige, edle, junge Kriegergestalten gegenüber, von denen wenigstens der zugleich wuchtige und weich gestimmte Malteserritter in den Uffizien, den wir Giorgione lassen möchten,[1] ein erhaltenes Beispiel ist. Palma Vecchio (um 1480—1528) setzte der schlummernden Schönen Giorgiones seine wachen Auges halb aufrecht in prachtvoller Landschaft ruhende „Venus“ in der Dresdner Galerie und dem Malteserritter Giorgiones seine prächtige, vor einem Lorbeerbaume stehende Halbfigur eines Dichters in der Londoner Galerie (nach Cook von Giorgione) an die Seite. Seine Besonderheit aber waren jene Köpfe oder Brustbilder begehrenswerter, bekleideter, wenn auch selten züchtig bekleideter blonder Frauen, deren Urbilder ihrem schwarzen Haar durch künstliches Bleichen auf den Dächern ihrer Häuser die ersehnte Goldfarbe gegeben hatten. Daß auch Tizian ein Meister dieser Gattung war, versteht sich beinahe von selbst. Auf seine Bilder dieser Art kommen wir noch zurück. Von Palmas Bildern dieser Richtung sei als Gruppenbildnis aber noch das schöne Bild der „Drei Schwestern“ oder „Drei Grazien“ in der Dresdner Galerie hervorgehoben; und auch das fein empfundene, keusche Bild der „Drei Lebensalter“ im Palazzo Pitti, das in der Regel auf Lorenzo Lotto, von Lermolieff-Morelli (und Cook) auf Giorgione, von anderen wohl richtiger auf einen anderen Meister zurückgeführt wird, ist ein Hauptwerk dieser Reihe. Neuerdings wird dieses Bild ziemlich allgemein mit Mary Logan dem „Morto da Feltre“, einem Schüler Giorgiones, zugeschrieben.

20. Rafael als Bildnismaler

Kehren wir nach dieser Abschweifung zur Geschichte der eigentlichen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts zurück, so sehen wir den Entwicklungsgang bis zum Beginn der zwanziger Jahre sich besonders deutlich in den Bildnissen des edlen Raffaello Santi von Urbino (1483—1520) abspiegeln. Die neuerdings lebhafter als je gewordenen Meinungsverschiedenheiten in Bezug darauf, welche Bildnisse wirklich

---

[1]) Siehe unten S. 80.

von seiner Hand herrühren, beweisen zunächst wieder die Wahrheit der Beobachtung, daß gerade in der besten Porträtmalerei die Individualität des Dargestellten oft stärker hervortritt als die des Darstellers. Wie das bezaubernde Bild der sogenannten „Fornarina“ der Uffizien wird auch der wunderbar stimmungsvolle „Violinspieler“, der aus dem Palazzo Sciarra in Rom in den Alphonse von Rothschildschen Besitz übergegangen ist, für ein Werk Sebastino del Piombos erklärt. Das schöne Uffizienbildnis einer vornehmen Dame im grünen Kleid, mit goldener Kette um den Schwanenhals, wird dem Urbinaten abgesprochen. Das sogenannte Selbstbildnis des Louvre wird dem Bacchiacca, die „Fornarina“ des Palazzo Barberini in Rom wird Giulio Romano zugeschrieben. Auch die Echtheit des Bindo Altoviti in der Münchner Pinakothek wird nicht mehr anerkannt; und die Johanna von Aragonien, die der Stolz des Louvre war, wird, ohne daß man widersprechen könnte, zu den von fremder Hand ausgeführten Werkstattbildern gestellt, an denen der Meister höchstens im Gesicht ein wenig mitgearbeitet habe. Dagegen werden die „Donna Gravida“ und die „Donna Velata“ des Palazzo Pitti wieder zu Ehren gebracht, wird das lebensvolle, aber altertümlich herbe und altertümlich von vorn gesehene, mit landschaftlichen Andeutungen im Grunde ausgestattete Brustbildnis Peruginos in der Galerie Borghese für ein Jugendwerk Rafaels erklärt, das jenen Donibildnissen noch vorausgegangen sein müßte, wird für die Echtheit des noch altertümlich angeordneten, aber fein behandelten Doppelbildnisses „Bartolus und Baldus“ oder „Navagero und Beazzano“ in der Galerie Doria zu Rom ritterlich eine Lanze gebrochen. Ja, sogar das schöne, vornehme Bildnis eines jungen Mannes im Pelz beim Fürsten Czartoryski in Krakau, das ein Menschenalter lang dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben wurde, wird neuerdings, wenigstens von Berenson, Rafael zurückgegeben. Es würde hier zu weit führen, auf alle diese Streitfragen, soweit sie es überhaupt noch sind, einzugehen. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß ein so feinsinniger Kenner wie Bode (im „Cicerone“) nach wie vor daran festhält, daß Rafael selbst den „Violinspieler“, die angebliche „Fornarina“ der Uffizien und die wirkliche „Fornarina“ des Palazzo Barberini gemalt habe. Immerhin müssen wir gestehen, daß uns gerade in diesen Fragen Morellis Ansichten am meisten überzeugt haben. Die allgemein anerkannten Bildnisse Rafaels genügen aber auch, uns seine Stilwandlungen auf diesem Gebiet zu vergegenwärtigen.

Auf der Stufe der strengen Auffassung mit freiem landschaftlichem Hintergrunde sind nur seine bereits erwähnten, wenn auch noch etwas äußerlich charakterisierten florentinischen Bildnisse (um 1505) stehengeblieben, die wir, wenn sie auch nicht das Ehepaar Doni darstellen können, doch zu den anerkannten Bildnissen Rafaels rechnen. Doch schließen sich ihnen die allmählich freier werdenden, wenngleich zum dunklen Grunde zurückkehrenden übrigen Bildnisse seiner florentinischen Zeit, wie das der mütterlich besorgt dreinblickenden „Donna Gravida“ im Pitti-Palaste und sein fast noch umbrisch zartes Selbstbildnis in den Uffizien zu Florenz, der Gesamtauffassung nach an. Wieviel freier, geistvoller und lebendiger blicken schon die Bildnisse seiner ersten römischen Zeit drein: vor allen das köstliche, zugleich charaktervolle und malerisch empfundene Bildnis des sinnend im Sessel sitzenden Papstes Julius II. in den Uffizien, dem sich das gleiche Bild im Palazzo Pitti doch vielleicht als eigenhändige spätere Wiederholung anreiht. Das Uffizienbild gehört zu den Juwelen der Pinselführung und der Bildniskunst. Der Charakter des Papstes ist, nach Jakob Burckhardts Ausdruck, „so gegeben, daß man die Geschichte des gewaltigen Greises erst durch dieses Bild recht verstehen lernt“. Dann aber auch die schöne „Donna Velata“ des Palazzo Pitti, das Bild der Geliebten Rafaels, der schlichten Römerin, deren vornehme Züge und hoheitsvolle Gestalt der Meister dem Himmelsbilde seiner Sixtinischen Madonna lieh. Endlich die Bildnisse der letzten römischen Zeit Rafaels: das großartige Gruppenbildnis Papst Leos X. mit den Kar-

dinälen Medici und Rossi im Palazzo Pitti, ein Bild, das bei aller Kraft und Wahrheit der Zeichnung und Färbung immer noch von altertümlicher Strenge leicht umhaucht ist; das malerisch aufgefaßte Bildnis des Giuliano de' Medici in der Sammlung Huldschinski in Berlin; das an Tizianische Freiheit reichende Bildnis eines Kardinals im Madrider Museum; das lebendige, wenn auch verdorbene Gemälde des schielenden Gelehrten Fedra Inghirami, vormals im Palazzo Inghirami zu Volterra, jetzt im Besitze der Mrs. Gardner in Boston, neben dem sich das gleiche Bild des Palazzo Pitti doch als Wiederholung von fremder Hand immer noch sehen lassen kann; vor allen aber noch das ernste, groß aufgefaßte, ruhige, fesselnde Bild des bärtigen Baldassare Castiglione im Louvre, in dem das Können Rafaels von der Seite der künstlerischen Gestaltung und der malerischen Technik in neuzeitlichem Lichte erscheint. Die gelassene Vornehmheit des Meisters und Lehrers höfischer und höflicher Sitte konnte nicht restloser zum Ausdruck gebracht werden, als es Rafael hier gelang. Fast alle diese Bildnisse sind, woran nochmals erinnert sei, Brust- oder Halbfigurenbilder auf einfarbigem dunklem Grunde. Die größere Wucht, die diese Darstellungen vor denen des 15. Jahrhunderts voraushaben, beruht einerseits auf der ruhigen Größe der Linienführung, mit der sie in den viereckigen Rahmen gesetzt, und auf der immer breiter und ruhiger dahinfließenden Pinseltechnik, mit der sie durchgeführt sind, anderseits aber auf dem großen Künstlerauge, mit dem Rafael die Menschen, die ihm saßen, angeschaut, in den Hauptzügen ihres Wesens erfaßt und wiedergegeben hat. Seine Bildnisgestalten in einem bestimmten Augenblick, in einer vorübergehenden Handlung oder in einer besonderen Seelenstimmung zu belauschen, lag Rafael dabei in der Regel noch fern. Nur sein Inghirami blickt, die Not des Schielens fast zur Tugend des weltentrückten Sinnens machend, nachdenkend empor, indem er die Feder zum Schreiben ansetzt, und sein Leo X. auf dem genannten Gruppenbilde, das zu den machtvollsten malerischen Schöpfungen der Welt gehört, denkt leicht erhobenen Blickes über die Miniaturbilder des vor ihm aufgeschlagenen Kodex nach, die er durch die Lupe betrachtet hatte. Um so untätiger bildnishaft aber schauen seine Begleiter drein. Wer durch den modernen Realismus den Zugang zu Rafaels Idealschöpfungen verloren zu haben wähnt, wird durch seine Bildnisse doch immer wieder zu ihm zurückgeführt werden.

Immerhin brauchten wir uns kaum nach weiteren Beispielen dafür umzusehen, daß, während die Bildnisse des 15. Jahrhunderts im besten Fall die Charaktere verkörpern, die des 16. Jahrhunderts zugleich die Seelen malen.

21. Die übrigen mittelitalienischen Geschichtsmaler des 16. Jahrhunderts als Bildnismaler

Die Bildnismalerei, der so die Wege zur höchsten malerischen Freiheit und zur tiefsten geistigen Bedeutsamkeit gewiesen waren, nahm jetzt rasch einen größeren Umfang an. Die meisten berühmten „Historienmaler" der goldenen Zeit waren auch als Bildnismaler geschätzt. Nur die subjektivsten der subjektiven Meister, wie Michelangelo und Correggio, schlossen sich aus. Von den großen Geschichtsmalern dieser Zeit werden, außer Leonardo, Andrea Solario und Rafael, auf deren Einzelbildnisse schon hingewiesen worden ist, noch eine Reihe andrer mittel- und oberitalienischer Maler heiliger und weltlicher Geschichten, in besonderem Maße auch als wirkliche Bildnismaler gefeiert.

Wir beginnen unsere Umschau in Florenz. Von Andrea del Sarto (1486—1530) haben sich höchstens ein Dutzend Bildnisse erhalten; aber alle zeichnen sich durch den Adel ihrer Umrisse, die Weichheit ihrer Pinselführung, den Schmelz ihrer Färbung und die seelische Anmut ihres Ausdrucks aus. Dem schönen Madrider Bildnis seiner schönen Gattin Lucrezia del Fede, deren Züge er in alle seine Madonnen und weib-

lichen Heiligen hineinsah, reiht sich zunächst ein noch flotter gemaltes weibliches Brustbild in der Berliner Galerie an, die Uffizien aber besitzen neben einem schönen Bildnis der Lucrezia noch die anmutig vorgebeugte Halbfigur eines mit einem Blumenstrauße geschmückten, schalkhaft dreinblickenden Mädchens, das mit dem rechten Zeigefinger auf das Gedicht des halb aufgeschlagenen Buches in ihren Händen deutet. Hier also doch ein bestimmter Augenblick, eine besondere seelische Stimmung! Gerade Andreas männliche Bildnisse aber tragen auch alle ein so subjektives Gepräge, daß man die meisten von ihnen, obgleich sie wenigstens teilweise verschiedene Persönlichkeiten darstellen, für Selbstbildnisse des Meisters gehalten hat; so das des seelenvoll schmachtenden Jünglings mit dem Barett auf dem Kopfe und mit dem Handschuh in der Rechten im Palazzo Pitti; so das des frisch und schwärmerisch dreinblickenden hübschen jungen Mannes in den Uffizien; vor allen aber das ganz von künstlerischem Eigenleben erfüllte Bildnis der Londoner Galerie, das, nach der Knetmasse in der Hand des sinnig dreinblickenden Dargestellten zu schließen, einen Bildhauer wiedergibt. Andrea del Sartos derartigen Bildern gegenüber erhob zuerst Jakob Burckhardt die Frage, „ob das, was jetzt als Porträt gilt, nicht viel eher ein Problem, eine aus seinem Innern aufsteigende Vision gewesen ist, die sich nur an eine Individualität seiner Umgebung anschloß".

Andreas Freund und Genosse Franciabigio (1482—1525) kehrte, wie schon bemerkt worden, mit Vorliebe zu den landschaftlichen Gründen zurück, deren Stimmung er feinfühlig dem Ausdruck seiner schwermütig-empfindungsvollen Jünglingsbildnisse anzupassen wußte.

Mit Franciabigios Namen bezeichnet sind seine Jünglingsbildnisse dieser Art in der Berliner Galerie und in der Nationalgalerie in London. Auch das schon genannte, auf schlichten Grund gestellte Jünglingsbild der Galerie Liechtenstein in Wien trägt seine Namensinschrift. In Bildern des Palazzo Pitti in Florenz (Nr. 1131) und der Galerie Weber in Hamburg erkennen wir stilkritisch seine Hand. Ob Franciabigio aber den berühmten „Schweiger" im Louvre zu Paris (Nr. 1644) wirklich gemalt hat, der schon die Namen Rafaels, Giorgiones, Sebastiano del Piombos und Franc. Francias getragen, ehe eine Reihe von Forschern sich dahin geeint haben, ihn Franciabigio zuzuschreiben, steht noch dahin. Jedenfalls ist dieses Bild weicher in der malerischen Behandlung als die beglaubigten Bildnisse Franciabigios; und dennoch möchten wir das durch und durch künstlerisch empfundene Bild lieber noch auf diesen Meister zurückführen, als mit Berenson auf Giugliano Bugiardini, dessen sogenannte „Monaca di Leonardo" im Palazzo Pitti (Nr. 140), wenn sie wirklich von ihm herrührt, doch flauer und altertümlicher zugleich dreinblickt. Jener Louvre-Jüngling aber, wer immer ihn auch gemalt haben mag, wird jedem unvergeßlich sein, der ihm ins Antlitz geschaut hat. Den linken Arm, auf dem seine rechte Hand ruht, legt er auf das Ende einer Rampe. Mit nach innen gewandtem Blick senkt er die Augen ein wenig gen Boden. Kahle Bäume gesellen sich noch belaubten in der Landschaft, die sich hinter ihm dehnt.

Ridolfo Ghirlandajo (1482 bis um 1557) wird von Vasari gerade seiner Bildnisse wegen gefeiert. Bezeichnet ist keines von ihnen; doch hat man ihm nach Maßgabe seiner beglaubigten Heiligen einige recht gute, durch ihre weiche Licht- und Schattengabe bemerkenswerte Bildnisse zugeschrieben, von denen einige früher für Schöpfungen Leonardos galten: so den sogenannten „Goldschmied" des Palazzo Pitti (Nr. 297), der zu den halb nach vorn gewandten Brustbildern vor landschaftlichem Grunde gehört — seinen Namen führt er nach dem Schmuckstück, das er in der Hand hält —; so die hübsche junge Florentinerin mit der Jahreszahl 1509 in derselben Sammlung (Nr. 224); so das sicher durchgeführte Greisenbrustbildnis der Sammlung Torrigiani in Florenz, das sich von folienhaft behandelter Landschaft abhebt.

Zwischen den Mittelitalienern und den Oberitalienern vermitteln Sebastiano del Piombo (1485—1547), der Venezianer, und Antonio Bazzi il Soddoma (um 1477—1549), der Lombarde, die beide in Mittelitalien ihre höchsten Triumphe feierten. Auch von Sebastiano del Piombo haben sich beglaubigte Bildnisse seiner venezianischen Frühzeit kaum erhalten; aber ein großer Teil der neueren Stilkritik hat sich auf Grundlage seiner köstlichen, bildnisartig wirkenden Heiligengestalten auf seinem Altarwerk in S. Giovanni Crisostomo in Venedig geeinigt, ihm eine Reihe reizvoll aufgefaßter und flüssig gemalter Bildnisse zuzuschreiben, von denen mindestens fünf, jene „Fornarina" der Uffizien, jener „Violinspieler" im Rothschildschen Besitze zu Paris, die „Schöne Römerin" in der Berliner Galerie, die „Fornarina" und das Bildnis Rafaels in der Galerie zu Budapest, bis vor kurzem noch als Meisterwerke Rafaels gefeiert wurden. Doch sind sie weniger eindringlich charakterisiert, dafür aber saftiger im malerischen Vortrag als diese. Auch das schöne Bild jenes „Jünglings im Pelz" beim Fürsten Czartoryski in Krakau, das neuerdings Rafael zurückgegeben wird, gehört doch wohl hierher. Der Doge Andrea Doria im Palazzo Doria in Rom, der zu den Meisterwerken der späteren Zeit Sebastianos gehört, nimmt schon eine absichtliche, befehlende Stellung an.

Antonio Bazzi, genannt il Soddoma, auf dessen köstliches Freskoselbstbildnis in Monte Oliveto Maggiore schon hingewiesen worden ist, würde in der Staffelmalerei die wichtige Rolle als Bildnismaler, die Morelli ihm zuwies, wirklich spielen, wenn ihm Gemälde wie das Prachtbild einer Dame, die im grünen Kleide am offenen Fenster sitzt, im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. wirklich zugeschrieben werden könnten. Doch läßt sich das im Lichte der jüngeren Forschung kaum aufrechterhalten. Eher rührt das Bild dieser Dame, die auch schon Sebastiano del Piombo zugeschrieben war, wie neuere Kenner annehmen, von Parmigianino her.

22. Die oberitalienischen Geschichtsmaler des 16. Jahrhunderts bis auf Tizian als Bildnismaler

Parmigianino, der Nachfolger Correggios, der eigentlich Francesco Mazzuoli hieß (1504—1540), führt uns zu den Oberitalienern im eigentlichen Sinne. Er holte auf dem Gebiete der Bildnismalerei nach, was sein Meister versäumt hatte. Seine Bildnisse im Museum von Neapel, von denen das einer Dame in nahezu ganzer Gestalt, die für seine Tochter gilt, monumental vornehm wirkt, seine Bildnisse in der Wiener Galerie, von denen das Prachtbild, in dem man einen Baglione erkennen möchte, jedenfalls zu den selbstbewußtesten Schöpfungen der vollreifen Zeit gehört, und sein ausgezeichnetes Selbstbildnis in den Uffizien zeigen ihn natürlicher in der Auffassung und breiter im Vortrag als seine Altarbilder. Zu seinen vornehmsten Schöpfungen aber gehört eben jenes Frankfurter Damenbildnis, wenn er es wirklich gemalt hat.

Auf Giorgione, den großen Meister von Castelfranco, können nach den neueren Untersuchungen Cooks und Ludwig Justis wieder mehr erhaltene Bildnisse zurückgeführt werden als noch vor einigen Jahren. Dem feinen, stillen Jünglingsbildnis der Berliner Galerie (s. oben, S. 74) hat schon Morelli doch wohl mit Recht das vornehme, sinnige Frauenbildnis der Galerie Borghese angereiht. Dann folgen, innerlicher bewegt und breiter aufgefaßt, die edle männliche Halbfigur eines schwarz und rot gekleideten jungen Mannes zu Temple Newsam bei Leeds und das großgesehene und weich empfundene Bildnis des sogenannten Antonio Broccardo, der die Rechte beteuernd an seine Brust legt, in der Galerie zu Budapest. Justi hat diesen Bildnissen als Selbstbildnis des Meisters, wenn auch wohl nur als alte Kopie nach einer solchen, das schwermütige Jünglingsbildnis des Braunschweiger Museums angereiht. Endlich müssen wir Giorgione den ihm von Justi abgesprochenen, herrlich reifen

Malteserritter der Uffizien lassen und ihm mit Justi das köstliche „Konzert" des Palazzo Pitti, das seit Morelli vielfach Tizian zugeschrieben wurde, zurückgeben. Die Halbfiguren der drei musizierenden Geistlichen dieses Bildes schließen sich zu dem stimmungsvollsten Gruppenbild der Renaissance zusammen.

Der Bergamaske Palma Vecchio (um 1480—1528) hat seinen schönen weiblichen Halbbildnissen und jener in Hochrot und Purpur gekleideten Dichterhalbfigur der Londoner Galerie (s. oben, S. 75), das wir nicht mit Cook Giorgione geben möchten, nur wenig eigentliche Bildnisse an die Seite gesetzt. Doch bleiben wir dabei, in der herrlichen, bewegt aufgefaßten weichen, mit Kapuze nur bekleideten Jünglingshalbfigur der Münchner Pinakothek, die andere anderen zuschreiben, das durch Vasari beglaubigte Selbstbildnis Palmas zu erkennen. Bildnismäßig wirken auch seine männliche Halbfigur auf dunkelgrauem Grunde in der Berliner Galerie (Nr. 174), die als sein Werk gegenwärtig doch wohl gesichert ist, und vor allem seine ausgezeichnete Darstellung eines Herrn im Palazzo Quirini-Stampaglia zu Venedig. Um so größer ist die Anzahl eigentlicher Bildnisse, die Palmas Schüler Giovanni Busi, genannt Cariani (1480—1544), hinterlassen hat, ein Meister, der unserer Empfindung nach von seinem engeren Landsmann Morelli überschätzt wurde. Seine unzweifelhaften Bildnisse, wie sie vor allen Dingen in verschiedenen Sammlungen Bergamos selbst aufbewahrt werden, stehen zwischen lombardischer und venezianischer Empfindung in der Mitte; sie gipfeln in der großen Familiengruppe des Palazzo Roncalli in Bergamo; aber sie scheinen uns doch nicht innerlich künstlerisch genug, um ihm mit Morelli jenes schöne Selbstbildnis Palmas in München und den sogenannten „Bravo" der Wiener Galerie zuzuschreiben, das Ludwig Justi für Giorgione retten möchte.

Zwischen der lombardischen und venezianischen Schule in der Mitte steht auch Bartolommeo Veneto, der denkwürdige Meister, der zum Beispiel in seinem bezeichneten weiblichen Bildnis mit den Ringellocken beim Duca Melzi in Mailand noch als herber Quattrocentist erscheint, in seinem frischen Jünglingsbildnis von 1530 in der Londoner Galerie aber als venezianischer Cinquecentist auftritt. Gewisse lombardische Anklänge zeigt endlich auch Lorenzo Lotto (um 1480—1557), der Venezianer, der eine Zeitlang in Bergamo arbeitete. Seine individuell erschauten, nicht eben stark gezeichneten, lichtumflossenen Bildnisse in der Berliner und in der Londoner Galerie, in Hampton Court, in der Brera zu Mailand, in den römischen Sammlungen und in der Wiener Galerie stellen ihn allen liebenswürdigsten Bildnismalern an die Seite. Seine Gestalten und Köpfe sind an sich etwas nichtssagend, erhalten ihren Reiz aber durch das lichte Helldunkel, das sie umspielt. Sein Doppelbildnis der Helden Agostino und Niccolo della Torre von 1515 in der Londoner Galerie ist sprechend angeordnet, seine Familiengruppe in derselben Sammlung aber wirkt mehr durch den Reiz, den der Zimmerhintergrund mit dem Ausblick ins Freie ihr gibt, als durch die einzelnen Gestalten und die Art ihres Zusammenschlusses.

Giovanni Antonio Pordenone (1483—1539), der kraftvolle Friauler, gilt mehr als großer Bildnismaler, als daß sich Einzelbildnisse seiner Hand nachweisen ließen. Sein Schüler Bernardino Licinio dagegen (um 1490—1560) hat eine Reihe gesunder, nicht eben geistvoller, aber tüchtig durchgeführter Bildnisse sogar mit seinem Namen bezeichnet; so das Bildnis eines jungen Mannes mit sanft geneigtem Lockenkopf und in die Hüften gestützter Linken von 1528 in der Londoner, so das Bildnis einer ruhig dasitzenden Dame in turbanartiger Haube und ausgeschnittenem roten Kleide von 1533 in der Dresdner, so das Bildnis des Ottavio Grimani von 1541 in der Wiener Galerie. Große Familiengruppen seiner Hand aber befinden sich zum Beispiel zu Alnwick beim Herzog von Northumberland und in der Villa Borghese zu Rom.

Ein Schüler Tizians war dann schon Paris Bordone (1500—1570), dessen viele frische rotwangige, blondhaarige, aber glutäugige Frauen wohl oft nur Halbbildnisse in der Art derer Palmas sind, während seine keineswegs seltenen männlichen Bildnisse, die in der Pinakothek in München wie in der Galerie zu Berlin, im Louvre zu Paris wie in den Uffizien zu Florenz zu finden sind, annehmbare Durchschnittsleistungen auf diesem Gebiete sind. Seine schönsten männlichen Bildnisse sind, wenn wir uns recht erinnern, die des Palazzo Brignole Sale zu Genua. Als Doppelbildnisse seiner Hand aber nennen wir das Louvre-Bild, das einen Mann mit einem Kinde darstellt, und das Berliner Bild, das uns zwei unterlebensgroße, in ganzer Gestalt gegebene Schachspieler in offener Halle vor frischer Hügellandschaft vorführt.

Als Bildnismaler überragt alle diese oberitalienischen Meister der große Alessandro Bonvicino, genannt Moretto, von Brescia (1498—1555), dessen schönes Herrenbildnis von 1526 in der Londoner Galerie (s. oben, S. 70), abgesehen von jenem älteren mailändischen Damenbildnisse des 15. Jahrhunderts, mit offenbarem Rechte als die früheste lebensgroße ganze Bildnisgestalt der italienischen Tafelmalerei gilt. Es ist doch vielleicht kein Zufall, daß dieses Bildnis in ganzer Gestalt zuerst im äußersten Norden Italiens auftaucht; denn im Norden, wenigstens in Deutschland, war man, wie schon Lukas Cranachs vortreffliche Bildnisse Herzog Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin von 1514 in der Dresdner Galerie beweisen, schon früher dazu übergegangen, lebensgroße Bildnisgestalten in ganzer Figur zu malen. Morettos Bildnisse, wie die genannte Ganzfigur, der sich eine nicht minder schöne Halbfigur in derselben Londoner Galerie anreiht, zeigen eine größere augenblickliche körperliche Beweglichkeit, eine bequemer aufgestützte oder hingegossene Stellung und ein offensichtlicheres inneres Leben als die Bildnisse fast aller oberitalienischen Meister, die hier genannt worden sind. Der „Geistliche" der Münchner Pinakothek, den wir, wenn er nicht von Moretto sein sollte, doch nicht Moroni zuschreiben möchten, legt den rechten Arm bequem auf das Homilienbuch, das neben ihm liegt. Der „Arzt" von 1533 im Palazzo Brignole zu Genua scheint, wie Crowe und Cavalcaselle bemerken, seiner Handbewegung nach zu urteilen, sogar im Selbstgespräch zu sein.

23. Florentinische Bildnismaler von Beruf im 16. Jahrhundert

Einige andere italienische Meister widmeten sich übrigens schon in der ersten Hälfte und mehr noch im Übergang zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wenn sie auch nicht verschmähten, gelegentlich Geschichtsbilder zu malen, mit solcher Vorliebe dem Porträtfach, daß sie der Nachwelt in erster Linie als Bildnismaler erscheinen. Hierher gehört in Florenz Andrea del Sartos schon 1517 gestorbener Schüler Dom. Puligo, den man „einen der frühesten Bildnismaler von Beruf" genannt hat, wenngleich seine Bildnisse meist unter fremden Namen erhalten zu sein scheinen. Hierher gehört ebendort aber auch Jacopo Carucci, genannt Pontormo (1494—1557), dessen klar und bestimmt gezeichneten, lebendig angeordneten, aber ernst, fast düster gestimmten Bildnissen, die oft mit denen seines Schülers Bronzino verwechselt werden, man in den meisten großen Sammlungen Europas begegnet. Hierher gehört in der florentinischen Schule vor allen Dingen dieser Angelo di Cosimo, genannt Bronzino (1502—1572), selbst, der freilich noch beinahe ein Vierteljahrhundert über die Grenzen der eigentlichen Renaissancezeit hinaus lebte. Pontormo und Bronzino sind die Begründer des „höfischen Porträts", wie Emil Schaeffer es genannt hat, in Florenz. Pontormo ging freilich, wie sein Künstlerbildnis im Louvre zeigt, das beinahe von Franciabigio herrühren könnte, noch von Andrea del Sartos empfindungsvoller Weichheit aus. Aber er machte die durch Michelangelos Auftreten bedingte Wendung, die damals in Florenz in der Luft lag, die Wendung zum Plastisch-Harten, zum Bewegt-Gestellten und zum Ausdrucksvoll-Bedeutenden aus

Überzeugung mit. Auch dem Beiwerk wußte er schon gewisse Beziehungen zum Charakter des Dargestellten zu verleihen. Wie „stolz und unzufrieden“ blickt sein prächtig und doch noch ganz natürlich gestellter junger Edelmann im Palazzo Bianco zu Genua drein! Wie bedeutungsvoll grünt der mit dem Devisenband umflochtene Lorbeer vor der sinnend, ja sorgend aufgefaßten, im Profil nach links gewandten, mit nervös ineinander greifenden Händen dargestellten Gestalt des neuen Großherzogs Cosimo de' Medici im Museo di San Marco zu Florenz. Wie selbstbewußt und lichtumflossen sitzt die vornehme Dame mit dem Bologneser Hündchen auf dem Schoße im Städelschen Institut zu Frankfurt da! Freilich wird gerade dieses Bild neuerdings im Frankfurter Katalog wieder Bronzino zugeschrieben; und ferne sei es von uns, in Abrede zu stellen, daß es nicht ebensowohl ein Jugendbild des Schülers als ein Altersbild des Lehrers sein könnte.

In der Tat zeichnen Bronzinos Bildnisse sich durch eine große, manchmal fast monumentale Auffassung bedeutender Charaktere, durch eine ansprechende Vornehmheit ihrer auf freier Anordnung beruhenden Bildwirkung und gerade bis zur Mitte des Jahrhunderts auch noch durch eine warme Leuchtkraft des Gesamttones aus. Erst später wurden sie, dem Zuge der Zeit in Florenz folgend, härter, kälter und glatter, ersetzten sie die natürliche Haltung durch absichtliche Pose, das redende Beiwerk durch gekünstelte Zutaten. Unzähligemal hat Bronzino den Großherzog Cosimo I. und seine Gemahlin, die schöne, stolze spanische Eleonore, dargestellt und in seiner Werkstatt wiederholen lassen: das Berliner Museum und der Palazzo Pitti in Florenz besitzen die besten Exemplare des Großherzogs. Das schönste Exemplar der Eleonore, außer dem Berliner, ist das der Uffizien in Florenz, das sie mit ihrem Sohne Don Garcia oder (nach anderen) Don Ferdinando neben sich wiedergibt. Beide Knaben kommen auch wiederholt, z. B. in den Uffizien zu Florenz und in der Galerie zu Lucca, in Einzelbildnissen vor. Dazu Piero de' Medici in der Londoner Galerie, Maria de' Medici in den Uffizien, Bartolommeo und Lucrezia Pancatichi, die Mediceerdiener, in den Uffizien zu Florenz. Wie anmutig noch die Dame Bronzinos in der Eremitage zu St. Petersburg, wie absichtlich die Witwe in Trauerkleidung der Uffizien, die so nachdrücklich auf die Schaumünze ihres teuern Verstorbenen neben ihr auf dem Tische deutet, während weiter zurück die Statuette eines gen Himmel blickenden Betenden steht! So absichtlich aber auch alles Beiwerk auf dem Bilde des Humanisten Ugolino Martelli in der Berliner Galerie wirkt, der prächtige Eindruck des in vornehmer Belebtheit dargestellten geistvollen jungen Mannes bleibt doch unvergeßlich. Ungemein lobenswert ist auch das Bildnis des Gianetto Doria im Palazzo Doria, absichtlich kriegerisch hingegen das Bildnis des Stefano Colonna in der Nationalgalerie zu Rom. Hinter beiden tritt schon das Vorhangmotiv auf, hinter Colonna zugleich die Säule; und Säule und Vorhang leiten schon in die Gepflogenheiten des 17. Jahrhunderts hinüber.

24. Oberitalienische Bildnismaler von Beruf im 16. Jahrhundert

Wachsen die florentinischen Bildnismaler der Mitte des 16. Jahrhunderts aus der Schule Andrea del Sartos hervor, so knüpft der eigentliche norditalienische Bildnismaler derselben Zeit, der Bergamaske Giovanni Battista Moroni (um 1520—1578), unmittelbar an die Bildnisse seines Lehrers Moretto da Brescia an. Von ihm übernimmt er die Vorliebe für ganze Gestalten, von ihm die schlichte Wahrheitsliebe in der Erfassung der Persönlichkeiten, von ihm die feine, äußerlich kühle, aber innerlich warme Farbenwirkung. Aber er übertrifft ihn noch in der freien Leichtigkeit der flüssigen Pinselführung. Morelli sagt: „Kein Porträtmaler der Welt hat es je verstanden, die Epidermis des menschlichen Gesichts getreuer auf die Leinwand zu bannen als Moroni.“ Als Hintergrund liebt er helle, manchmal etwas unmotiviert

verfallende Gebäudemauern, über die man ins Freie blickt; und der Zwischenraum zwischen dem Dargestellten und der Mauer wird durch den Schlagschatten veranschaulicht, der auf sie fällt. Besonders deutlich tritt dieses auf den beiden Bildnissen der beiden in ganzer Gestalt dargestellten vornehm ritterlichen Herren der Londoner Galerie (Nr. 1022 und 1316) hervor, die schon genügt, den Meister kennen zu lernen. Als andere lebensgroße, ganze Bildnisfiguren seiner Hand kommen noch das sinnig angeordnete Bildnis des stehenden Herrn in den Uffizien zu Florenz und das feine, frische Bildnis einer in ihrem Sessel sitzenden rotgekleideten Dame in der Londoner Galerie in Betracht. Seine berühmten Kniestücke dieser Sammlung, „Der Schneider", „Der Geistliche", „Der Rechtsanwalt", sind durch ihre Haltung und das Beiwerk ihrem Beruf nach deutlich geschildert; ebenso der „Gelehrte" der Berliner Galerie. Alle Bildnisse Moronis, die hier nicht aufgezählt werden können, sind Individuen und Typen zugleich, vor allem aber malerische Leistungen hohen Wertes.

Am längsten bewahrte die venezianische Bildnismalerei ihre Höhe. Meister wie Francesco Torbido (um 1500 bis um 1581), der in der Münchner Pinakothek mit einem weiblich zarten männlichen Bildnis vertreten ist, sind hier nur die Vorläufer von Bildnismalern wie Paolo Veronese (1528—1588), Leandro Bassano (1558—1623) und vor allen Dingen dem in seiner Art gewaltigen Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1518—1594), Meister, die ihrer Lebenszeit nach nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtung gehören. Freilich leuchten alle diese venezianischen Bildnismaler nur im Widerschein des Lichtes von Tizian, auf dessen Schultern sie mittelbar oder unmittelbar stehen. Bei den Bildnissen Tizians, der gerade auf diesem Gebiete Bahnbrecher und Vollender war, müssen wir daher noch etwas verweilen.

Ans Ende unserer Betrachtungen aber gehört Tizian (1477—1576) schon deshalb, weil er, langlebiger als alle seine Zeitgenossen, alle bisher besprochenen Meister, mit Ausnahme Moronis, überlebte.

25. Tizian als Bildnismaler

Auch Tizian, der große Herrscher im Reiche der Farbenharmonien, hatte, wie Giorgione und Palma, eine Reihe jener Idealbildnisse geschaffen, die wir auch als Halbbildnisse bezeichnet haben. Die drei Halbfiguren, aus denen das seelenvolle „Konzert" des Palazzo Pitti zusammengestellt ist (s. oben S. 80), müssen wir doch wohl Giorgione lassen. Die nackten Frauen, die in Prachtgemächern auf üppig ausgestatteten Ruhelagern dargestellt sind, knüpfen an Giorgiones Dresdner „Venus" an, die Tizian nach dessen Tode vollendete. Auch Tizian hat sicher nicht daran gedacht, die alte Heidengöttin in ihnen darstellen zu wollen. Auf dem einen der köstlichen Bilder dieser Art in den Uffizien sind im Hintergrunde des Gemaches dienstbare Frauen beschäftigt, die Kleider der vorn auf schneeigem Linnen ruhenden Schönen aus der Truhe zu nehmen; auf dem anderen umfaßt freilich ein kleiner Liebesgott die linke Schulter der nackten Schönen; doch ein modernes Hündchen spielt zu ihren Füßen. Auf dem berühmten Bilde der Madrider Galerie aber blickt gar ein junger Mann in modischer Tracht, der zu ihren Füßen spielend an einer Orgel sitzt, sich nach ihr um; und die Köpfe der drei Frauen tragen die Züge bekannter Schönheiten. Tizians Einzelgestalten in Halbfiguren endlich, die hierher gehören, wie „Die junge Frau bei der Toilette" im Louvre, die „Vanitas" der Münchner Pinakothek und die „Flora" der Uffizien, stellen ähnliche weibliche Schönheiten in verschiedenen Stimmungen dar. Überall wird die reine Formenschönheit von stimmungsvollen Farbeneinheiten getragen und gehoben.

Unter den wirklichen Bildnissen Tizians sind eigentliche Gruppen selten. Viele andere wiegt aber das großartige Bild des Neapeler Museums auf, das in ganzen

Gestalten den Papst Paul III. mit seinen Verwandten, dem Kardinal Farnese und Ottavio Farnese, zu einer innerlich und äußerlich belebten Gruppe vor einem bauschigen Vorhang zusammenfügt. Der alte Papst mit den bitter durchgeistigten Zügen sitzt in der Mitte auf einem Sessel und wendet sich zu Ottavio um, der von rechts, sich leicht verbeugend, naht. Daß es keine allzu freundlichen Beziehungen sind, die das Alter und die Jugend hier zusammenführen, spricht sich in ihren Mienen aus; und der Kardinal steht, fast schadenfroh dreinblickend, links hinter dem Tische. Das Ganze ist eine geschichtliche Farbensymphonie in herber aber glutvoller Tonart. Nicht als Bildnisgruppen schlechthin, aber doch als Gruppen, in denen es zunächst auf die Bildnisse der Hauptpersonen abgesehen ist, sind Gemälde hervorzuheben wie das prächtige Jugendwerk des Meisters im Antwerpener Museum, das vor dem Throne des Apostelfürsten kniend den Feldherrn und nachmaligen Bischof von Paphos Jacopo Pesaro mit entblößtem Haupte und hinter diesem, ihn Petrus empfehlend, den Papst Alexander VI. in vollem Ornate darstellt, und wie das wunderbare Gemälde von 1555 im Dogenpalast zu Venedig, das, schon leicht barock empfunden, die schlanke Rittergestalt des Dogen Grimani, hinter dem ein Page die Dogenmütze hält, verzückten Blickes auf den Knien vor der Vision des „Glaubens“ schildert. Feine geistige Beziehungen erhöhen in Darstellungen dieser Art den Bildnisgehalt. Hierher gehören dann auch Bilder wie die drei weltlicheren Darstellungen des Madrider Museums, die zauberisch stimmungsvolle sogenannte „Allegorie des d'Avalos“, die sogenannte „Allokution“, d. i. die Ansprache des Generals del Vasto an seine Soldaten, und der geharnischte König Philipp II., der sein nacktes Söhnlein Ferdinand zu der Siegesgöttin emporhebt. Diese stürzt kopfüber vom Himmel herab, reicht ihm mit der Rechten die Palme und hält in der Linken den Kranz bereit. Die ganze technische Entwicklung des Meisters von dem frühen, fest, farbig und verschmolzen gemalten Bilde des Antwerpener Museums bis zu der andeutenden tonvollen Breite des zuletzt genannten Madrider Werkes spiegelt sich in diesen fünf Schöpfungen wider, die, abgesehen von der Allegorie des d'Avalos, die Hauptfiguren lebensgroß in ganzen Gestalten darstellen.

Noch schlagender vielleicht als in allen diesen Gruppen aber tritt Tizians Bedeutung als Bildnismaler uns in einer Reihe seiner Einzelbildnisse entgegen. Gemalt hat er ihrer über hundert. Erhalten sind mindestens fünfzig von ihnen, die hier nicht hergezählt werden können. Sie sind in allen Sammlungen der Welt zerstreut.

In der Freiheit der Anordnung und Auffassung seiner Einzelbildnisse hat Tizian in sich selbst keine besondere Entwicklung mehr durchgemacht, wenngleich auch sie im Spiel und in der Beschäftigung der Hände eine Zunahme des Strebens nach lebendiger Charakterschilderung verraten und in der Steigerung gegensätzlicher Bewegungsmotive das „Werden des Barock“ (Strzygowski) mitmachen. Um so deutlicher tritt sein Entwicklungsgang auch hier in der zunehmenden Freiheit, Flüssigkeit, Breite und Leichtigkeit der Behandlung hervor, die schließlich auch die Farben in Ton auflöst und es dem Auge des Beschauers überläßt, die einzelnen Pinselstriche zu verschmelzen. In dieser Beziehung stehen gerade die Bildnisse der Spätzeit Tizians auf einer Entwicklungsstufe, die kein zweiter Maler des 16. Jahrhunderts erreicht hat, während die großen niederländischen und spanischen Maler des 17. Jahrhunderts sie erst in langer Arbeit und großenteils im Anschluß an Tizian wieder erklommen haben.

Stellen wir Tizians Einzelbildnisse in ganzer Gestalt voran, so ist das älteste von ihnen, wie schon oben bemerkt, das charaktervolle Bildnis Karls V. von 1533 in der Madrider Galerie. Mit der Linken greift der Herrscher in das Halsband des großen Hundes, der sich an ihn schmiegt; dem Habsburger Kopfe ist nicht geschmeichelt; weit springt die Unterlippe vor; hart liegen die Augen unter den breitgeschwungenen Brauen; aber der ganzen Stellung des Kaisers verleiht die tief-

empfundene Färbung Haltung und Stimmung. Dann folgt die ernst hingestellte, im Spiel der Hände schon ein wenig absichtlich behandelte, schwarz gekleidete Männergestalt des Palazzo Pitti, in der man Don Diego de Mendoza vermutet; dann jenes entzückende Kinderbildnis der Berliner Galerie, das eine Tochter des Roberto Strozzi, nach Gronau Clarice, in reicher Tracht an ihr Hündchen angeschmiegt wiedergibt; dann die köstlichen Bildnisse Kaiser Karls V. von 1548: in seinem Lehnstuhl sehen wir ihn auf dem Prachtbilde der Münchner Pinakothek, dessen künstlerische Qualitäten ganze Bildersäle aufwiegen; hoch zu Roß dagegen erscheint er auf dem Bilde der Madrider Galerie, auf das wir zurückkommen. Schon der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber gehören Tizians übrige stehende Fürstenbildnisse in ganzer Gestalt an: die ausdrucksvollen Bildnisse Philipps II. in den Museen zu Madrid und zu Neapel und das farbenprächtige Bild des in offener Landschaft auf seinen Jagdspeer gestützten Herzogs Giovanni Francesco Aquaviva von Atri in der Kasseler Galerie, dessen Hauptneigungen, Jagd und Liebe, durch den Hund und den Amor zu seinen Füßen angedeutet sind.

Zum einfachen Brustbild des Quattrocento ist Tizian niemals zurückgekehrt. Seine übrigen Bildnisse sind Halbfiguren oder Kniestücke. Hierher gehören zunächst einige schöne Bilder seiner Frühzeit, die unseres Erachtens nicht mit gleichem Rechte wie jener Malteserritter der Uffizien und jenes Konzert des Palazzo Pitti von anderen auf Giorgione zurückgeführt werden: namentlich das strenge, monumental wirkende weibliche Bildnis (Catarino Cornaro?) in der Sammlung Crespi zu Mailand und das stimmungsvolle männliche Bildnis aus Cobham Hall in der Londoner Galerie, in dem man den Dichter Ariosto erkennen wollte. Dann das meisterhafte Jünglingsbildnis, das als „Der Mann mit dem Handschuh" bekannt ist, im Louvre zu Paris, das Bildnis des bärtigen Mannes mit dem Jagdfalken auf den Händen, das sich früher in Howard Castle befand, und das Bildnis eines mantuanischen Prinzen, der mit der Rechten sein neben ihm auf dem Tische sitzendes Hündchen an sich zieht, in der Madrider Galerie. Auffallend läßt sich schon in diesen drei Bildnissen die zunehmende Länge vom kaum erweiterten Brustbild bis zum Kniestück verfolgen.

Männliche Prachtbildnisse der mittleren Zeit des Meisters sind zum Beispiel die sinnig ausdrucksvolle Gestalt eines Malteserritters im Madrider Museum, das ausnahmsweise im scharfen Profil gesehene, weil jedenfalls nicht nach der Natur, sondern nach einer Denkmünze gemalte Bildnis Franz' I. im Louvre zu Paris, das sprechende Bildnis des Antonio Porcia in der Brera zu Mailand und das feinfühlig, wie mit photographischer Treue, charakterisierte und malerisch behandelte Bildnis des Palazzo Pitti, das willkürlich als das „eines jungen Engländers" bezeichnet wird. Von besonderem Interesse für uns Deutsche ist auch das vielsagende Bildnis des stiernackig-starken Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen in der Wiener Galerie. Unter den männlichen Bildnissen der Spätzeit Tizians (seit 1550) aber ragen, abgesehen von seinen Selbstbildnissen, von denen das der Berliner Galerie (um 1550) und das der Madrider Galerie (um 1565—1570) uns die machtvolle Persönlichkeit des Meisters lebendig vor Augen stellen, in der Wiener Galerie zum Beispiel das vornehm durchgeistigte Bildnis des Benedetto Varchi und das farbenprächtige, innerlich und äußerlich bewegte Bildnis des Jacopo de Strada hervor, in den Uffizien aber das Bildnis des Prälaten Beccadelli von 1552 und in der Dresdner Galerie das glutfarbige Malerbildnis von 1561 (s. oben S. 74), das wahrscheinlich Antonio Palma darstellt. Das Seelenleben der Dargestellten wird auch in diesen Bildnissen weniger durch die Belebung der Gesichtszüge als durch die Eigenart der Farbenstimmung zum Ausdruck gebracht.

Endlich die Frauenbildnisse Tizians. Im ganzen haftet ihnen etwas von der Erinnerung der Idealbildnisse der Übergangszeit an. Jedenfalls hat Tizian die Frauen

nicht ganz so individuell aufgefaßt wie die Männer; und in ganzer Gestalt hat Tizian von ihnen nur jenes reizende Töchterchen Roberto Strozzis gemalt. Am Ausgang der Frühzeit Tizians steht formenschön und farbenprächtig sein Kniestück der reich gekleideten, vornehm lächelnden Herzogin Eleonore Gonzaga von Urbino, das als „La Bella di Tiziano" berühmte, noch klar und fest durchgeführte Bild des Palazzo Pitti. Die Bildnisse einer halbnackten Schönen im Pelz und im Hut in der Wiener Galerie und der Eremitage in Petersburg schließen sich an. Schon der mittleren Zeit des Meisters entstammen das Bildnis der Isabella von Este (1534) in der Wiener Galerie, das Sitzbild der etwas gealterten Herzogin Eleonora (1537) und das schöne, wenn auch etwas ausdruckslose, nur durch seine Färbung geistvolle Kniestück der Isabella von Portugal in der Madrider Galerie. Unter den weiblichen Bildnissen der Spätzeit Tizians übertreffen die seiner eigenen Tochter Lavinia alle übrigen an Anmut der Auffassung und Meisterschaft der Technik. Wer kennt nicht ihr Bildnis der Berliner Galerie, das sie, nach rechts gewandt, mit der Fruchtschale auf den erhobenen Händen wiedergibt? Wer bewunderte sie nicht in ihrem weißen Brautkleide mit dem Brautfähnchen in der Hand auf dem köstlichen, um 1555 entstandenen Bilde der Dresdner Galerie? Wem gefiele sie nicht auch noch als reife Frau Sarcinelli von Serravalle in dem grünen Kleide, das sie auf dem zehn Jahre jüngeren Bildnis derselben Sammlung trägt? Ihr noch ein Lustrum jüngeres, also in Bezug auf die Dargestellte älteres Bildnis der Wiener Galerie, das vielleicht nicht einmal ganz eigenhändig ist, ist wahrscheinlich das letzte Frauenbildnis, das Tizian gemalt hat.

Zur Schlußbetrachtung aber empfiehlt sich uns, wie schon bemerkt worden, Tizians Reiterbildnis Karls V. in der Madrider Galerie. Den alternden Kaiser hat der Meister 1548 in Deutschland, in Augsburg, gemalt, wo er damals am kaiserlichen Hofe weilte. Es stellt ihn, nach rechts gewandt, in schwerer Rüstung auf dem im Paßgange trabenden Rosse dar, wie er als Sieger aus der verhängnisvollen Schlacht bei Mühlberg hervorgegangen war. Wohlerhalten ist das große Bild leider nicht. Aber als einziges erhaltenes großes Reiterbildnis von Tizians Hand verrät es uns noch deutlicher als viele andere Darstellungen die Großartigkeit und Freiheit der Auffassung und der Pinselführung des Meisters. Roß, Reiter und baumreiche Landschaft sind aus einem Gusse gestaltet. Des Kaisers graue Haut, sein bereits bereifter Bart, sein tiefes durchdringendes Auge verleihen dem überzeugend charaktervollen Kopfe ein wunderbares Eigenleben. Wir fühlen auch die Echtheit der Gestalt, der Haltung, der Bewegung, die durch die schwere Lanze in seiner Rechten bedingt wird. Und welch malerischer Reiz liegt in dem Spiel des Sonnenlichts um das ernste Antlitz des Kaisers, in seinem Widerschein an der blanken Stahlrüstung, in der ruhig-einheitlichen Farbenwirkung des Ganzen. Das ist nicht nur ein Geschichtsbild, das ist eins der reinsten und höchsten Meisterwerke der Malerei aller Zeiten.

Mit dem Reiterbildnis Simone Martinis in Siena begannen wir unsere Betrachtung, mit diesem Reiterbildnis Tizians schließen wir sie. Welcher Abstand nicht nur zwischen jenem über 200 Jahre älteren Bilde in Siena, sondern auch zwischen den etwa 100 Jahre älteren, herben, plastisch gedachten Reiterbildnissen Uccellos und Castagnos im Dome zu Florenz und dieser durch und durch malerisch und zugleich durch und durch geschichtlich empfundenen und behandelten Schöpfung einer reifen, freien Kunst. Zwischen jenen florentinischen Reiterbildnissen und diesem venezianischen lag ein Jahrhundert angestrengten künstlerischen Ringens, ein Jahrhundert unablässiger Entwicklung gerade der Bildnismalerei. Höher konnte sie jetzt nicht steigen. Der Bildnismalerei aller Zukunft waren die Wege gewiesen. Velazquez, Rubens und van Dyck mußten in Tizians Fußtapfen treten.

III. Michelangelo*)

Festrede zur Feier seines 400. Geburtstages, gehalten im Künstlerverein „Malkasten" zu Düsseldorf am 6. März 1875

Hochgeehrte Versammlung!

Ernst, sagt man, sei das Leben, heiter sei die Kunst. Wir aber sind heute in diesem Bereiche heitersten Lebens zusammengekommen, um uns aus seiner Mitte zu erheben in das Reich ernster, großer, gewaltiger Kunst. Mächtig zieht es uns heute hinaus aus diesen trauten Räumen, zieht uns über die Alpen in das sonnige Vaterland der Schönheit und der Künste: nach Florenz, auf dessen Gebiete vor vierhundert Jahren der mächtige Genius geboren wurde, an dessen Vorbild wir uns erheben und begeistern; nach Rom, wo dieser Genius fast neunzig Jahre später seine sterbliche Hülle, die heimlich nach seiner Vaterstadt zurückgeschafft wurde, aber auch die meisten seiner unsterblichen Werke zurückgelassen hatte, die noch heute der ewigen Stadt ihre Ewigkeit sichern helfen. Florenz und Rom sind immer noch die Städte, zu denen es den nordischen Kunstfreund, der die Alpen überschritten hat, am unwiderstehlichsten hinzieht; und in beiden Städten tönt uns immer noch auf Schritt und Tritt ein Name mit besonders mächtigem Klange entgegen: der Name Michelangelo Buonarrotis.

Zunächst in Florenz. Wir betreten das Herz der Stadt, die reich mit Bildwerken geschmückte Piazza della Signoria; und ein Standbild fesselt hier mächtig vor allen anderen unsere Blicke, das kolossale Marmorbild des nackten Recken von jugendlich-spröden Körperformen, der den Eingang zum Rathause bewacht.[1]) Die Schleuder in der erhobenen Hand kennzeichnet ihn als David, mehr noch aber der Ausdruck des Gesichtes, in dem sich der ganze Unmut des beleidigten Israel, der ganze Zorn des rächenden Helden, die ganze Spannung des erregten Augenblicks überzeugend und ergreifend ausspricht. Wer ist der Meister, der dieses ernste, trotzige, den König Israels mit kecker Neuerung in völlig unverhüllter Pracht der herb bewegten jugendlichen Glieder darstellende Werk geschaffen hat? Es ist Michelangelo. Wir betreten die edlen Säulenhallen der Lieblingskirche der Mediceer, die Kirche San Lorenzo, und fühlen uns durch die harmonischen Frührenaissanceformen des großen Brunellesco ruhig befriedigt. Am rechten Querschiff der Kirche aber öffnet sich der Eingang in eine Seitenkapelle, in die sogenannte Sagrestia nuova — eine Grabkapelle der Medici — und wir stehen erstaunt und mächtig ergriffen in einer neuen Kunstwelt. Erhaben und anmutig zugleich, in vornehmen und doch neu empfundenen

*) Diese Festrede erscheint hier im wesentlichen in der Gestalt, in der sie in den nächsten Tagen, nachdem sie gehalten, in der „Düsseldorfer Zeitung" wiedergegeben worden war. Der Verfasser hat aus seinen damaligen Notizen nur einige wenige erweiternde Zusätze gemacht. Die Literatur über Michelangelo ist inzwischen fast uferlos angeschwollen. Damals war selbst Springers „Raffael und Michelangelo" noch nicht erschienen; auch die Ausdehnung des Barockbegriffs auf die darstellende Kunst war noch nicht erfolgt. Der Verfasser übernimmt gleichwohl gern noch heute die Verantwortung für alles, was er in dieser Festrede ausgesprochen hat.

1) Erst kurz vor der Zeit dieser Festrede wurde er in die Räume der „Akademie" verbracht, in der er noch heute eingekerkert steht, doch ist er vor kurzem an seinem ursprünglichen Platze durch eine Kopie ersetzt worden.

Verhältnissen strebt die architektonische Gliederung des dämmerhellen Gemaches in zwei Pilasterreihen empor; aber der Blick hat keine Zeit, an den Formen der Architektur haften zu bleiben: so mächtig fühlt er sich von den beiden Statuengruppen angezogen, die einander gegenüber zwei Seiten der Kapelle einnehmen, den Grabmälern Giulianos und Lorenzos de' Medici: über geschweiften Sarkophagdeckeln zwei thronende Männergestalten, die eine in tiefes Nachdenken versunken, den behelmten, vorgebeugten Kopf in die feine Linke gestützt, — die andere schlau und tatkräftig nach außen blickend, unbedeckten Hauptes, den Feldherrnstab in den Händen. Beide sind in kühnstem pyramidalem Aufbau mit zwei allegorischen nackten Gestalten gruppiert: der Nachdenkende, il pensoso, oder geradezu il pensiero, der (verkörperte) Gedanke, wie man ihn genannt hat, mit den Allegorien der Abenddämmerung und des Morgens, der andere mit denen des Tages und der Nacht. Wer ist der große Künstler, der diese mehr typischen als wirklichen Bildnisgestalten geschaffen, der die übermenschlichen Formen und die in kühnen Richtungsgegensätzen schwelgenden Bewegungsmotive dieser sinnbildlichen Menschenleiber ersonnen, der diese einfach-großartigen plastischen Gruppen aufgebaut und zu unauflöslicher Einheit mit der Architektur verbunden hat? Es ist Michelangelo. Und treten wir in den großen Saal des neu errichteten Museo Nazionale des Bargello — dessen Wände eine Reihe großartiger Marmorwerke schmücken, Werke, wie die schwanke, aus völlig antikem und völlig modernem Empfinden zusammengesetzte Marmorgestalt des jugendlichen Bacchus, wie das köstliche strenge Relief der Madonna mit dem Jesusknaben, der — ein neues Motiv — neben ihr auf dem Boden steht, wie die kühn bewegte Gruppe des Sieges und einige unvollendete Schöpfungen — und fragen wir nach dem kühnen Bildner, der augenscheinlich in gewaltigem seelischen Ringen, aber mit spielender Leichtigkeit der Hand an diesen Formen gemeißelt, solange sie seine Seele bewegten: wieder ist es Michelangelo. Und stehen wir staunend im Treppenhause der Bibliotheca Laurenziana, dessen edle Säulenpaare in die Wände eingelassen erscheinen, dessen Wandnischenumrahmungen eine neue Formensprache reden, dessen Treppe mit ausgebauchten Stufen prunkt — und fragen wir nach dem eigenwilligen Baumeister, der mit Schöpfungen wie diesen alle Willkür des Barockstils heraufbeschwor, — noch einmal hören wir: es ist Michelangelo. Ja, steigen wir draußen vor der Stadt empor zu der reizenden Kirche San Miniato und bewundern wir die alten Befestigungswerke zu ihren Füßen — abermals ist es Michelangelo, der zur Verteidigung der Republik Florenz gegen die Tyrannen diese von Fachmännern, wie Vauban, bewunderten und nachgeahmten Muster des Festungsbaues geschaffen hat. Zu alledem in der Uffiziengalerie das einzige beglaubigte Tafelgemälde von Michelangelos Hand, die seltsam bewegte heilige Familie, in deren Landschaft nackte Menschen die Stelle der Bäume vertreten — und in dem seinem Andenken geweihten Museum des Buonarrotischen Familienhauses an der Via Ghibellina die beiden Jugendreliefs der „Madonna an der Treppe" und des „Kentaurenkampfes", die die ganze Weiterentwicklung des Meisters vorausahnen lassen. Gewiß, kein Kunstfreund wird Florenz verlassen, ohne daß der Geist Michelangelos in seinem Geiste neue Flammen entzündet hätte, ohne daß der Name des großen Florentiners sich nicht nur seinem Gedächtnis, sondern auch seinem Herzen unauslöschlich eingeprägt hätte.

Aber es treibt ihn weiter gen Süden, nach Rom, der einzigen Stadt. Das erste, was er schon aus weiter Ferne von Rom erblickt, ist die Kuppel der Peterskirche, die in einfachen, großartig schönen Umrissen am klaren Horizonte auftaucht und weithin leuchtet über die braune Campagna bis an das blaue Meer, und die vielgegipfelten Bergketten, die die Ebene umkränzen. Wer ist der Genius, der diesen Wunderbau gewölbt, der das Große auch so groß zu denken und zu gestalten vermocht? Es ist Michelangelo! Und die ewige Stadt nimmt den Wanderer auf; und

sein erster Gang ist hinauf zum alten Kapitol, und er sieht mit Staunen, wie die altgeschichtliche Stätte mit neuen Prachtgebäuden so festlich geschmückt ist. Eine sanft ansteigende, mit schönem Dockengeländer versehene Flachtreppe von den glücklichsten Verhältnissen führt hinan, großartig angeordnete antike Statuen schmücken ihren Aufgang, und oben empfängt uns ein von drei Palästen eingefaßter Platz, in dessen Mitte auf stilvoll niedrigem Sockel das berühmte Reiterstandbild des alten Römerkaisers Mark Aurel sich erhebt. Zu einer unbeschreiblich prächtigen Gesamtanlage verbunden sind die drei majestätischen Schauseiten des getreppten Senatorenpalastes im Hintergrunde und der schon etwas barocken Paläste zu beiden Seiten mit ihren korinthischen Pilastern, die die beiden Hauptgeschoße in ihrer ganzen Höhe zusammenfassen, mit ihrer Muschelverzierung in den flachen Fensterbedachungen, mit ihren neuartigen ionischen Kapitellen an den kleineren Begleitsäulen der Stockwerke. Wer ist der ordnende Geist, der es verstanden, die uralt-heilige Stätte der einst weltbeherrschenden Roma mit neuen Formen so würdig und ebenbürtig auszustatten? Kein anderer als Michelangelo! Und nun läßt es uns keine Ruhe mehr, nun müssen wir die Gemälde sehen, die die gewaltigsten vollendeten Schöpfungen des großen Meisters sind. Wir eilen zum Vatikan, wir betreten in erwartungsvoller Spannung die Hauskapelle der Päpste, die Sixtinische Kapelle; und wir stehen, nicht überrascht und geblendet, aber im tiefsten Innern erschüttert vor dem Riesengemälde des Jüngsten Gerichtes, dessen Schönheit aller hosenmalender Unfug kirchlicher Reaktion nicht völlig hat zerstören können. Beherrscht wird die gewaltige Fläche von dem auf Wolken thronenden Weltrichter in der Mitte des oberen, den posaunenblasenden Engeln in der Mitte des unteren Teiles, während zur Linken des Beschauers die Toten ihren Gräbern entsteigen und die Seligen langsam in herrlichen Gestalten gen Himmel emporschweben, der eine den anderen liebevoll mit emporziehend, zur Rechten des Beschauers aber (also zur Linken des Weltrichters) die Verdammten hinabgestürzt werden in den Schlund der Nacht, auf dessen Strom der klassische Unterweltsfährmann Charon, wie in Dantes Gedicht, die Säumigen mit Ruderschlägen ans Land treibt: ein furchtbarer Knäuel von widerwillig hinabgestoßenen, von Höllengeistern heruntergezerrten und kopfüber ins Bodenlose stürzenden Menschenleibern! Dann aber schauen wir empor zu dem Deckengemälde mit seinen Schöpfungsbildern von der einfachsten und erhabensten Großartigkeit mit seiner genialen Ornamentik von menschlichen Gestalten als Umrahmung der einzelnen Gemälde und als architektonische Gliederung der Gesamtdecke, mit seinen Riesengestalten der Propheten und Sibyllen, in deren überirdischen Zügen vorausgeahnt, sich die ganze geheimnisvolle Tiefe der christlichen Lehre widerspiegelt. Das Ganze bietet eine nie auszustudierende Fülle von Schönheit und Tiefsinn, von poetischer Schöpferkraft und höchster Freiheit und Sicherheit der künstlerischen Ausführung.

Die Cappella Paolina des Vatikans mit den letzten Wandgemälden Buonarrotis, der „Kreuzigung Petri" und der „Bekehrung Pauli", zu besuchen, ist danach kaum noch notwendig. Wir zweifeln ja schon lange nicht mehr daran: die gewaltigsten Bauwerke und die gewaltigsten Gemälde des neueren Rom, sie haben Michelangelo zum Schöpfer. Und fragen wir nach den machtvollsten plastischen Bildwerken der neueren Zeit, welche die ewige Stadt in ihren Mauern birgt, so wird man uns in die Peterskirche führen und uns Michelangelos Pietà, die schöne Gruppe der Mutter Gottes mit dem Leichnam Christi auf dem Schoße zeigen; man wird uns in die Kirche S. Maria sopra Minerva führen und uns dem siegreich ausschreitenden menschlich-edlen Christusstandbilde Michelangelos gegenüberstellen; man wird uns vor allem in die Kirche Pietro in Vincoli geleiten und uns die mächtigste Gestalt unseres Meisters, die Gestalt des Moses zeigen, wie er dasitzt, mit der Rechten die Gesetzestafeln haltend, mit der Linken in den majestätisch herabwallenden Bart

greifend, im Begriff aufzuspringen und das abtrünnige Volk mit den Blitzen seines Auges, mit dem Donner seiner Rede zu vernichten, eine alttestamentliche Idealgestalt von höchster Kraft und erhabenstem Ausdruck. Wir brauchen kaum noch zu erfahren, daß diese Statue nur eine ist von etlichen Dutzenden ähnlicher, die das nie in seiner großartigen ursprünglich beabsichtigten Gestalt vollendete Grabmal Julius II. schmücken sollten, und es ist uns schon längst zum Bewußtsein gekommen, daß das moderne Rom, das Rom der Renaissancezeit, das so mächtig aus den kolossalen Ruinen der antiken Weltstadt emporsprießt, daß dieses neuere Rom das neuere Rom nicht wäre ohne den Genius Michelangelos, der so herrlich mitgewirkt hat zu der künstlerischen Wiedergeburt der alten Wunderstadt. Sie müssen es mir heute erlassen, verehrte Festgenossen, die Werke Michelangelos, derer andere Städte sich rühmen, aufzuzählen. Diesseits der Alpen besitzt zum Beispiel Paris in seinen beiden gefesselten Sklaven vom Grabmal Julius' II., die nach Condivi als Sinnbilder der beim Tode des Papstes hinsiechenden Künste aufzufassen sind, namentlich in dem sterbenden Jüngling, der zu den am meisten durchempfundenen Schöpfungen der Renaissancezeit gehört, — besitzt Brügge in seiner noch jugendlich schlichten in voller Rundplastik dargestellten Madonna, deren Sohn wieder, älter als gewöhnlich, zwischen ihren Knien steht, Marmorwerke Michelangelos, die zu den edelsten und reinsten Schöpfungen seiner Hand gehören.

Sie müssen es mir auch entlassen, auf die Riesenentwürfe einzugehen, die Michelangelo auf allen Gebieten der Künste geschaffen, und die, wenn sie ausgeführt worden wären, die neuere Kunst mit gigantisch-gewaltigen Wunderwerken bereichert haben würden. Sie müssen es mir endlich erlassen, von den durch ein frühzeitiges Geschick vernichteten Werken des Meisters zu reden. Sein Karton der badenden Soldaten galt für sein eigentliches Meisterwerk auf dem Gebiete der Zeichnung und das kolossale bronzene Sitzbild Papst Julius II. stand einzig da unter seinen Schöpfungen. Ich konnte heute durch die Hervorhebung der bekanntesten erhaltenen Meisterwerke des mächtigen Mannes nur Bilder vor ihrem Geiste anregen, die die meisten von Ihnen imstande gewesen sein werden, aus der Erinnerung eigener Anschauung weiter auszuführen; und diese Bilder werden Ihnen denn auch sofort wieder die ganze Bedeutung des einzigen Mannes ins Gedächtnis zurückgerufen haben, jene Weltbedeutung, derentwillen wir, die Söhne eines anderen Volkes, heute, vierhundert Jahre nach seiner Geburt, zusammengekommen sind, um uns durch die Erinnerung an ihn zu erheben, jene dämonisch auch die Widerstrebenden mitreißende Anziehungskraft, durch die er schon bei Lebzeiten, durch die er gleich bei seinem ersten Auftreten mit seinen eigenartigen Schöpfungen eine Umwälzung im Kunstschaffen der Architekten, Bildhauer und Maler und im Geschmacke der Laien hervorgerufen, eine Umwälzung, deren Nachwirkung wir heute noch verspüren.

Meine Herren! Wenn wir die Lebensbeschreibungen Michelangelos von ihrer düsteren Seite ansehen, wenn wir uns einseitig der Widerwärtigkeiten erinnern, die, wie sie keinem Menschen erspart bleiben, auch Michelangelos gelegentlich harrten: des Faustschlages, den ihm als Knabe ein Mitschüler versetzte, so daß er sein Lebenlang eine plattgedrückte Nase behielt — der Ränke, die der große Architekt Bramante beim Papst Julius II. gegen ihn spann, um ihn aus Rom zu entfernen, was ihm auch zeitweilig gelang — der fruchtlosen besten Jahre seines Lebens, die er auf Geheiß Leos X. in den Steinbrüchen von Pietrasanta vergeuden mußte — der Verurteilung zum Tode, die er nach dem letzten Freiheitsringen der Republik Florenz, in dem er ehrlich mitgekämpft, mit den übrigen Führern der Bewegung teilte (nur seine Kunst trug ihm die Begnadigung Klemens' VII. ein) — der Anstrengungen endlich, die noch an seinem Lebensabend, als er Baumeister der Peterskirche war, die Anhänger seines Vorgängers San Gallo machten, um ihn unter dem Vorwande, er sei altersschwach, aus dem Sattel zu heben (der achtzigjährige Greis antwortete mit dem Entwurf der

Kuppel der Peterskirche), so könnte es scheinen, als sei Michelangelo sein Leben lang vom Unglück verfolgt worden. Wenn wir Gewicht legen wollten auf Anekdoten, wie die seiner Begegnung mit seinem Rivalen Rafael, dem er, als er, der Einsame, ihm, dem von einem glänzenden Gefolge von Verehrern Umringten, im Hofe des Vatikans begegnete, zugerufen haben soll: „Ihr geht da mit einem großen Gefolge wie ein General," worauf Rafael geantwortet hätte: „Und Ihr, Ihr geht einsam wie der Henker"; — und wenn wir den leidenschaftlichen, aber schwärmerischen, pessimistischen Grundton seiner eigenen, doch seinem tiefsten Innern entstammten, hochvollendeten Gedichte hervorheben wollten, in denen Ausdrücke vorkommen, wie:

„Mir aber ward die dunkle Zeit beschieden,
Die düsternd meine Wiege schon umschlossen,"

und: „Im Schatten reift der Mensch allein zum Leben" —;

wenn wir, sage ich, jenen Erzählungen seiner Biographen und diesen Äußerungen seiner eigenen Poesie ein entscheidendes Gewicht beilegen wollten, so würden wir das Bild eines genialen, großartig angelegten, aber sein Lebenlang von widrigen Schicksalen verfolgten, einsamen, verlassenen und verkannten Mannes erhalten.

Aber dieses Bild würde dem wirklichen Michelangelo, wie er gelebt hat, nicht entsprechen. Das Gegenteil ist der Fall. Michelangelo hat Neider gehabt, wie alle großen Männer; er ist in die politischen Ereignisse einer tief erregten Zeit verwickelt worden, wie fast alle seine bedeutenden Zeitgenossen; er hat die Einsamkeit gesucht, weil sie ihm gefiel, weil sie seiner künstlerischen Entwicklung ein Bedürfnis war, weil seine eigenartigen Schöpfungen nur aus einer Konzentrierung auf sich selbst erwachsen konnten. Wenn wir unbefangen alle Nachrichten über sein Leben und seine Werke zusammenfassen, so müssen wir es geradezu aussprechen, daß wohl niemals ein Künstler gelebt hat, dem vom ersten Beginne seiner Laufbahn an bis zu seinem Ende im höchsten Alter das Glück so hold, der Beifall der Besten seiner Zeit so sicher gewesen ist wie ihm. Was er anfaßte, gelang ihm, und was ihm gelang, trug ihm sofort nicht nur die äußeren Güter des Lebens, sondern auch die aufrichtige Bewunderung und Freundschaft der edelsten Geister, wie des berühmten Philologen und Dichters Poliziano, des Erziehers seiner Jugend, und der gefeierten fürstlichen Dichterin Vittoria Colonna, der Freundin seines Alters, ein; und die höchsten Herrscher des Jahrhunderts wetteiferten mit den edelsten Geistern in der Anerkennung des Meisters. Kaum sechzehnjährig, wohnte er im Palaste und speiste er täglich an der Tafel des großen Mediceers Lorenzo Magnifico, atmete er also die Luft der ohne Ausnahme glänzendsten und geistig bedeutendsten Atmosphäre des ganzen damaligen Europas. Als er ein Mann war, stritten sich die Herrscher Italiens, ja Europas, um seinen Besitz. Als er ein Greis war, wollten die vornehmsten Reisenden der ganzen Welt Michelangelo sehen, als eines der größten Wunder der großen Wunderstadt. Als er starb, mußte seine Leiche, um in seiner Vaterstadt Florenz beigesetzt zu werden, heimlich bei Nacht zu den Toren Roms hinausgeschafft werden, weil man fürchtete, das Volk werde sich der Entführung des teuren Toten widersetzen; und die Totenfeier, die nach einer halbjährigen Vorbereitung die Künstler- und Gelehrtenwelt von Florenz seinem Andenken weihte, verkündete es der ganzen Welt, daß man einen Heros der Menschheit zu Grabe getragen habe. Seine Mitkünstler aber bewiesen ihm schon solange er noch lebte durch die immer allgemeiner werdende Nachahmung seines Stiles, der bekanntlich selbst Rafael sich nicht entziehen konnte, welchen Eindruck seine Erscheinung auf sie gemacht hatte. Aber sie bewiesen es ihm auch durch das Wort: Zwei Künstler, ein Bildhauer und ein Maler, schrieben noch bei seinen Lebzeiten seine Biographie. Der Bildhauer, Condivi, widmete sein Buch dem Papste und durfte diesem selbst gegenüber Michelangelo mit ihm vergleichen. Der eine von ihnen, sagt er, sei der Fürst der Christenheit, der andere der bildenden Künste: l'uno

Principe de la Cristianità, l'altro, de l'arte del disegno. Der Maler aber, der bekannte Vasari, beginnt seine Lebensbeschreibung Michelangelos, die bei ihm doch nur eine unter vielen ist, die er verfaßte, mit der Bemerkung: „Um der Welt zu zeigen, worin die Vollkommenheit in den zeichnenden Künsten bestehe, habe der Schöpfer und Lenker der Welt beschlossen, Michelangelo geboren werden zu lassen."

Sie werden mich nach allem diesen fragen, worin denn die überwältigenden Eigenschaften von Michelangelos Werken bestanden, denen seine Zeitgenossen sich blindlings gefangen gaben und derentwillen bei Nennung seines Namens uns heute noch ein Weihegefühl durchdringt. Eine eingehende Würdigung und Charakterisierung dieser Eigenschaften würde ebenso viele Stunden in Anspruch nehmen, wie mir Minuten zu Gebote stehen; aber ich will versuchen, das Wesentliche in wenige Sätze zusammenzufassen.

Zunächst muß daran erinnert werden, daß Michelangelo neben Leonardo da Vinci der erste Künstler war, der die Fortschritte des sechzehnten Jahrhunderts gegenüber dem fünfzehnten ins Leben rief. Man hat sie wohl als diejenigen des Idealismus gegenüber dem Realismus bezeichnet; und wenn mit derartigen nicht einmal immer zutreffenden Schlagworten auch wenig gewonnen ist, so ist es doch wirklich als Fortschritt im Sinne idealer, aufs große Ganze gerichteter Natur- und Kunstanschauung zu bezeichnen, daß die Kunst des neuen Jahrhunderts das Wesentliche im Sinne der gestellten Aufgabe von dem Unwesentlichen in den Einzelformen wie in deren Zusammenordnung auszuscheiden und auf sich selbst zu stellen verstand; und Michelangelo ging gerade in dieser Beziehung erheblich weiter als Leonardo da Vinci, der die neue Formensprache erst allmählich aus der alten entwickelte. Jedenfalls war Michelangelo neben Leonardo der erste Künstler seit den Zeiten der alten Griechen, der alle in Betracht kommenden Formen so genau studiert hatte und die technischen Mittel, diese Formen auf der Fläche oder in plastischen Bildwerken wiederzugeben, so vollkommen beherrschte, daß es möglich wurde, Werke zu schaffen, bei denen Form und Inhalt sich völlig decken, d. h. Formen darzustellen, die auch dem tiefsten und gewaltigsten Inhalt, nach Ausscheidung alles Überflüssigen, mit völliger Freiheit sich anpassen, Formen, die bei völliger Naturwahrheit sich doch erheben über die prosaische nackte Wirklichkeit in das Reich des Ewigschönen, Formen, deren Richtigkeit der Anatom anerkennt, obgleich er in der Natur nie ähnliche gesehen hat. Jedenfalls aber teilte Michelangelo das Verdienst, dieser vollen Beherrschung der Formen zum Durchbruch verholfen zu haben, wenn nicht schon mit Signorelli und seinesgleichen, so doch sicher mit Leonardo; und Rafael, Fra Bartolommeo und andere folgten bald nach.

Michelangelos eigenstes Verdienst dagegen war zunächst die Wiederentdeckung oder doch Neubelebung einer ganz besonderen Formenwelt, die ebenfalls seit dem klassischen Altertum alle Bedeutung in der Kunst verloren hatte: der Welt des Nackten nämlich, der unverhüllten Formen des menschlichen Körpers als solcher, und damit der schönsten Formen, die die Natur überhaupt geschaffen hat. Wohl die ganze übrige Welt der Erscheinungen hatte die große Künstlerreihe des 15. Jahrhunderts bereits wiederentdeckt; ja, gelegentlich hatten auch Künstler aus ihrer Mitte, wie Donatello, Luca Signorelli, Andrea Mantegna und andere, ein gutes Verständnis für das Nackte bewiesen; aber Michelangelo blieb es doch vorbehalten, diese höchste Formenwelt selbständig wiederzuentdecken, sie der Kunst schlechthin dienstbar zu machen, ja sie zum Hauptinhalt aller seiner Darstellungen zu erheben. Man vergleiche gerade in dieser Beziehung seinen David mit dem wenigstens noch halbbekleideten des Verrocchio und dem zu einem Viertel bekleideten des Donatello.

Und wie hat Michelangelo diese Formen der Kunst dienstbar gemacht! Angeregt sicher durch das Studium der Antike, ist er weit davon entfernt gewesen,

die Art und Weise, wie die Griechen das Nackte aufgefaßt haben, als die allein mögliche und maßgebende für sich anzusehen.

Sein Studium des Nackten beruhte auf einer ganz anderen Grundlage, als das der Griechen. Die Griechen konnten ihre Jünglinge ohne Kleidung täglich in ihren Gymnasien sich tummeln sehen; sie konnten das Nackte und dessen Bewegungsmotive daher unmittelbar am lebendigen, wirklich bewegten Körper studieren. Michelangelo dagegen war auf die Anatomie angewiesen; und jahrelang, sein Leben lang, hat er deren Studium mit dem größten Eifer obgelegen. Entsprechend diesem verschiedenen Ursprunge seiner Kenntnis der Formen und Bewegungsmotive des menschlichen Körpers, hat er diesen denn auch ganz neue Seiten abgewonnen. Sie kennen diese Formen und Bewegungsmotive, die er besonders in der zweiten Hälfte seines Lebens anwandte; Sie kennen diese oft auf den ersten Anblick befremdenden, aber durch die prachtvolle gegensätzliche Verteilung der Gliedmaßen großartigen Bewegungsmotive, die bis an die äußerste Grenze des mechanisch und anatomisch Möglichen, aber, wie der bekannte Anatom Henke nachgewiesen hat, niemals über sie hinausgehen. Und Michelangelo benutzte diese neuen Formen und Bewegungsmotive denn auch, um geistige Motive und Situationen darzustellen, die den alten Griechen ebenfalls fremd gewesen waren. Michelangelo tritt hier durch und durch eigenartig auf. Die zwischen Tod und Leben, zwischen Schlaf und Wachen in traumhafter Dämmerexistenz schwebenden, ihrer eigenen Muskeltätigkeit sich noch nicht oder nicht mehr bewußten, großartigen, tief in sich selbst versunkenen oder ganz außer sich selbst in außerirdischen Sphären weilenden Gestalten, die seine Kunst so zahlreich geschaffen —: der Adam, der sich von der Erdscholle losringt und durch die Berührung Gottes zum Leben erhebt; der gefesselte Jüngling, dem sterbend das Bewußtsein bereits entschwunden, als Allegorie der in Fesseln hinsiechenden Kunst; der Weltschöpfer in dem als großartige Bewegung aufgefaßten Schöpfungsakte; die Propheten und Sibyllen, deren der Welt und der Gegenwart entrücktes Sinnen sich in körperliche Bewegung umgesetzt hat; die allegorische Gestalt der Nacht, das titanenhaft-gewaltige Weib, das in so tiefem Schlummer daliegt, daß es das Unbequeme seiner Stellung gar nicht bemerkt: alle diese Vorgänge oder Zustände erheischten, wenn sie fast ohne andere Symbolik, als die der Körperformen und ihrer Bewegungen selbst ausgedrückt werden sollten, auch eine Gestaltung der Formen und Motive, die den Griechen fremd gewesen war.

Es ist von medizinischer Seite darauf aufmerksam gemacht worden, daß alle diese Bewegungsmotive in der Tat nur bei einem Zustande völligen Selbstvergessens, völligen Außersichselbstseins, unter Umständen daher auch völligen Aufgehens in große Gedanken möglich seien. Solche Zustände hat Michelangelo aber gerade durch seine Bewegungsmotive auch ausdrücken wollen. Wo er einfachere geistige Zustände oder schlichtere der Natur abgelauschte Vorgänge durch menschliche Leiber wiedergeben wollte, da gestaltete er diese auch einfacher: so in den badenden Soldaten, so in der Madonna von Brügge; und selbst die Eva des Deckengemäldes ist von unmittelbar einfacher, großer Schönheit; ja, gerade in diesen Fällen offenbarte der Meister ein Schönheitsgefühl sondergleichen. Jenen ganz neuen Motiven und Stellungen, welche die Zeitgenossen Michelangelos am meisten überraschten und zu Nachahmungen reizten, aber gehörte die Zukunft.

Die Nachahmung der Formen Michelangelos ist freilich keineswegs zu sonderlichem Heile der Kunst ausgeschlagen. Was bei Michelangelo einer inneren Notwendigkeit entsprang, ahmten bloße Nachtreter rein äußerlich nach, wo es gar nicht angebracht war, ja sie übertrieben es, sie wollten michelangelesker sein als Michelangelo; und das führte natürlich unaufhaltsam zum Verfall, zur Manier. Jahrhunderte haben darunter gelitten. Der barocken Baukunst, die wenigstens zum Teil an Michelangelo anknüpft, stehen wir, die wir auch in dieser Weiterentwicklung eine innere

geschichtliche Notwendigkeit sehen, nicht mehr so ablehnend gegenüber, wie man es noch vor einem halben Menschenalter tat. Man beginnt sogar das Große in ihr wieder nachzuempfinden. In den darstellenden Künsten aber können wir uns an die veräußerlichten gewaltsamen Bewegungsmotive, die die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts im Anschluß an Michelangelo bevorzugte, immer noch nicht gewöhnen. Bei Michelangelo ergaben sich jene Formen zugleich mit den Ideen, die er darstellte mit innerer Notwendigkeit aus den feurigen Tiefen seines eigensten subjektiven Wesens. Er selbst singt einmal:

„Ob ich die Ehre der betörten Welt,
Ob ihren grimmen Haß verdienen möge:
Mir ist es gleich, mir gleich was ihr gefällt:
Und einsam wandl' ich unbetretne Wege."

Die Nachahmung eines jeden so subjektiven Künstlers muß naturgemäß zum Manierismus führen; denn ein subjektiver Meister kann doch gerade die Subjektivität, aus der seine Darstellungsweise unmittelbar entspringt, auf keinen Schüler übertragen; nur die äußere Manier kann er überliefern.

Die Subjektivität aber, jene Eigenheit des Künstlers, keineswegs jeden beliebigen Gegenstand in der diesem Gegenstand angemessensten Weise darstellen zu wollen, sondern nur darstellen zu wollen, was sich in eigentümlicher Weise in seinem Innern widerspiegelt, und auch dieses nur so darzustellen, wie es sich widerspiegelt, diese Subjektivität, die von Einseitigkeit in der Regel nicht freizusprechen ist, ist mit Recht als ein Grundzug von Michelangelos Kunst hingestellt worden.

Trotz aller Nachtreter, die den gewaltigen Meister zu kopieren suchten, trotz der Studien, die er selbst an den Werken seiner Vorgänger, nach seinen eigenen Angaben hauptsächlich nach den mediceischen Antiken im Garten von San Marco in Florenz gemacht, gehört er kaum in irgendeinen Schulzusammenhang, weder vorwärts noch rückwärts, hierin seinem Nebenbuhler Rafael ungleich, dessen Darstellungsweise sich Schritt für Schritt mit den verschiedenen Schuleinflüssen, denen sie zugänglich geworden, veränderte. Michelangelo ist in jeder Linie er selbst und nur er selbst; er soll gesagt haben, niemand könne ihm einen Strich nachweisen, den er nur nach sich selbst wiederholt habe; um wieviel weniger würde es ihm möglich gewesen sein, andere zu kopieren. Und gerade in dieser seiner Originalität und Subjektivität besteht sicher ein Teil seiner Anziehungskraft, die ihn heute so neu und groß erscheinen läßt, wie vor dreihundert Jahren und wie er in Zukunft erscheinen wird. Aus seinem eigensten persönlichsten Empfinden heraus entstanden, wirken seine Werke auch nicht für eine bestimmte Zeit, sondern für die Ewigkeit.

Die Originalität und Subjektivität allein kann freilich solche Wunder nicht wirken, wie die Kunst des großen Florentiners, es muß auch eine so große, so bedeutende, so anziehende Originalität und Subjektivität sein, wie die seine. Ein gewaltiger, ein heiliger Ernst geht durch alle seine Schöpfungen, eine Größe, Erhabenheit und Reinheit, wie sie sich kaum bei einem zweiten Künstler wiederfinden. Nach großen reinen erhebenden Stoffen haben die meisten Künstler zur Zeit Michelangelos gegriffen, aber nur wenige haben das Große, Ernste und Erhabene auch immer so groß, ernst und erhaben darzustellen verstanden wie er; auch auf wenige nur können wir, wie auf ihn, das Wort anwenden, das Goethe unserem Schiller nachrief:

„Tief unter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine."

Eine hochbedeutende, von den tiefsten Ideen getragene Subjektivität, welche, bei vollkommenster Beherrschung aller technischen Mittel, die die Zeit kennt, sich doch hoch über jede in der Wiederholung von Schultypen befriedigte Richtung erhebt, ist das Ziel, das die moderne Zeit auf allen Gebieten der Kunst und des

Wissens erstrebt und begünstigt; und in diesem Sinn ist Michelangelo vielleicht in seiner Art der erste völlig m o d e r n e Künstler; in diesem Sinne müssen auch die Kunstfreunde, denen seine Subjektivität vielleicht weniger sympathisch ist, seine bahnbrechende Bedeutung feiern; in diesem Sinne aber werden auch seine begeistertsten Verehrer sich sagen, daß eine direkte Nachahmung der äußeren Formen des gewaltigen Meisters gerade der grundsätzlichen Empfindung ins Gesicht schlagen würde, die diese Formen ins Leben rief.

Modern aber und antik zugleich und daher zugleich ewig ist Michelangelo darin, daß er, was er auch darstellt, auf das Gebiet des rein Menschlichen herüberzieht. Die verhüllte oder unverhüllte Schönheit der menschlichen Leiber schien ihm auszureichen, alles überhaupt Darstellbare von der ornamentalen Umrahmung und den Hintergründen seiner Gemälde an bis zu den höchsten Problemen des menschlichen Geistes darzustellen, so daß der Mensch angesichts dieser Werke mit Staunen sieht, was alles mit seiner Gestalt ausgedrückt werden kann. Von den Schlacken wechselnder Dogmen hat Michelangelo daher das lautere Metall seiner Kunst gereinigt. Auch seine Heiligen sind Menschen. Beileibe keine gewöhnlichen Menschen, im Gegenteil höchst außerordentliche Menschen, ein Heroengeschlecht, zu dem wir bewundernd aufschauen; aber es sind Menschen. Zeloten haben ihn deswegen getadelt. Als er sein Jüngstes Gericht malte, meinte der Zeremonienmeister des Papstes, Biagio Cesena, dieses Gewühl nackter Menschenleiber eigne sich mehr für eine Badestube als für die Hauskapelle der Päpste. Michelangelo gab die Züge des Biagio dafür einem der Bewohner seiner Hölle. Als das Bild aufgedeckt wurde, beklagte der Zeremonienmeister sich beim Papste. Dieser aber hatte noch den Humor, zu fragen: „Wohin hat er dich versetzt, ins Fegefeuer oder in die Hölle?" — und auf die Antwort: „In die Hölle" erwiderte er, daß da seine Macht nicht ausreiche, einzuschreiten: aus dem Fegefeuer könne er die Seelen wohl losbeten, aus der Hölle aber sei keine Erlösung möglich. Bald jedoch donnerte der Zorn der Pfaffen von den Kanzeln herab gegen das Bild, und es dauerte nicht lange, da wurde es durch hineingemalte Gewänder entstellt. Für uns liegt umgekehrt gerade in dem rein menschlichen Charakter der Kunst Michelangelos eine Hauptgewähr ihrer Ewigkeit.

Ein heiliger Ernst, sagte ich, durchdringe die ganze Kunst Michelangelos: einen heiligen Ernst hat er ihr entgegengebracht. Mit eisernem Willen, mit Tag und Nacht nicht rastendem Fleiße ist er an seine Riesenarbeiten gegangen; wenn seine Hände ruhten, arbeitete sein Geist um so eifriger; ein künstlerisches K ö n n e n ohne gründliches K e n n e n schien ihm unmöglich. Gerade in dieser Hinsicht kann er der Gegenwart, die hier und da wohl meint, spielend das Höchste erreichen zu können, kann er aller Zukunft ein leuchtendes Vorbild sein. Nur durch diese eiserne Arbeitskraft, die sich mit seinem unvergleichlich hohen angeborenen Genius verband, hat er jene Werke vollendet, die begeistern werden, so lange es kunstempfängliche Menschen gibt, weil sie unabhängiger von der veränderlichen Außenwelt, als die meisten anderen, einer einzigen großartigen Subjektivität entsprungen sind. Nicht, daß wir von den ernsten, erhabenen Gestalten Michelangelos uns nicht gelegentlich gern anderen, heitereren, wirklichkeitsfroheren, farbenreicheren Kunstwerken zuwenden; aber aus allen diesen anderen Kunstgenüssen heraus wird es uns auch immer wieder mächtig hinziehen zu dem großen einsamen Manne, der hinter allen seinen Werken wie in eigener Person erscheint, uns wuchtig faßt und festhält und auch dem Widerstrebenden die Überzeugung beibringt, daß der hohen und ernsten Kunst eine Kraft innewohnt, uns mit Adlerfittichen emporzutragen aus Not und Elend oder doch aus dem Staube des Alltaglebens. Sein Andenken wirke zündend, veredelnd, fördernd, wirke lebendig und belebend in unserer Mitte fort!

IV. Michelangelos Leda nach alten Stichen*)

1. (1885)

Die Frage, ob das Gemälde der Leda, das in den Vorratsräumen der Londoner Nationalgalerie aufbewahrt wird, das vielbesprochene Bild Michelangelos selbst oder nur eine Kopie nach ihm sei, ist noch nicht als endgültig entschieden anzusehen. Reiset, welcher zuerst in der Gazette des Beaux Arts (XV, 1877, S. 246 ff.) mit bemerkenswerten Gründen für die Originalität des Londoner Bildes eintrat, nannte gleichwohl am Eingange seines Artikels seine Idee noch „une idée folle mais dominatrice". Die Direktion der Londoner Sammlung scheint das Bild ebenfalls für echt zu halten. Unsere Biographen Michelangelos, die es nicht gesehen haben, besonders Grimm und Springer, drücken sich sehr zurückhaltend in dieser Beziehung aus. Herr Dr. J. P. Richter, dessen Ansicht ich schriftlich erbat, sprach sich gegen die Echtheit aus.

Nun hatte Herr Direktor Burton die große Güte, mir vor kurzem eine Photographie des Bildes zu schicken, nach welcher ich zunächst feststellen konnte, daß die Londoner Komposition der Leda mit dem Schwane genau mit der des Dresdener Bildes übereinstimmt, das von jeher für eine Kopie nach Michelangelos Gemälde gegolten hat, übrigens, wie die Eichenholztafel, auf die es gemalt ist, und wie seine Malweise beweist, von niederländischer Hand, ja, wie Hübners Katalog andeutet und wie auch Bode nicht für unmöglich hält, vielleicht von Rubens' eigener Hand herrührt, der das Original, als er bald nach 1620 in Paris arbeitete, jedenfalls noch in Fontainebleau gesehen haben und daher dort auch kopiert haben könnte. Nur der Hintergrund ist auf dem Dresdener Bilde ganz verändert; er ist in eine reiche, niederländisch aufgefaßte Landschaft mit üppigem Blumenvordergrund verwandelt worden. Gerade für das mit dem Hintergrunde zusammenhängende Beiwerk kann das Dresdener Bild daher nicht als Zeuge angerufen werden, also auch nicht dafür, daß das Ei und die Zwillinge, welche auf ihm so wenig, wie auf dem Londoner Bilde sichtbar sind, auf dem Original gefehlt haben müßten.

Im übrigen stützen die beiden Bilder sich natürlich gegenseitig, wenigstens insoweit, als sie uns die Komposition Michelangelos veranschaulichen; und eine weitere Stütze erhält diese Anschauung, wie wir sehen werden, von anderer, noch nicht beachteter Seite.

Verweilen wir jedoch zunächst noch einen Augenblick bei dem Londoner Bilde. Dagegen, daß es das Originalbild Michelangelos ist, könnte zunächst der Umstand sprechen, daß dieses nach de Piles' ausdrücklichem Zeugnis (Abrégé, 2 Ed. Paris 1715, S. 214) unter Des Noyers, dem Staatsminister Ludwigs XIII., verbrannt worden ist. Dafür, daß der Verbrennungsbefehl nicht ausgeführt worden sei, hat man sich seither auf Mariette berufen (Abedario, Ed. Paris 1851 ff. I, S. 224). Dieser erklärte, daß er es in einem Zustande, „daß an unzähligen Stellen nur die Leinwand übriggeblieben", wieder auftauchen gesehen, daß es darauf aber hergestellt und nach Eng-

*) Von den beiden ersten Artikeln, die hier, von einigen Wortverbesserungen abgesehen, unverändert wieder abgedruckt werden, erschien der erste im Repertorium für Kunstwissenschaft VIII, 1885, S. 405 ff., der zweite im Repertorium IX, 1886, S. 360 f. Der dritte, abschließende Artikel ist erst 1911 für dieses Buch hinzugefügt worden.

land geschickt worden sei. Allein schon P. Mantz (Gaz. d. B. A. XIII, 1876, S. 159) hat darauf aufmerksam gemacht, daß Mariette, der hundert Jahre später lebte, sehr wohl eine alte Kopie für das Original angesehen haben könnte.

Ferner kann man gegen die Originalität des Londoner Bildes geltend machen, daß Michelangelos Gemälde sowohl nach dem Zeugnis Vasaris (Ed. Mil. VII, S. 202), als nach dem Condivis (Ed. Pisa 1823, S. 53) außer der Leda und dem Schwane noch, vorgreifend, die Geburt der Dioskuren aus dem Ei dargestellt habe.

Diesen Einwand hat neuerdings Ad. Michaelis, der ausgezeichnete Archäologe der Straßburger Universität, in seinem wichtigen Aufsatz über das antike Vorbild der Leda Michelangelos (Straßburger Festgruß an Anton Springer, Berlin und Stuttgart 1885, S. 37) durch den Hinweis auf Aeneas Vicos Stich der Leda, auf dem weder von dem Ei noch von den Dioskuren etwas zu sehen ist, zu entkräften gesucht; und Michaelis hat an dieser Stelle auch die Photographie des Londoner Bildes veröffentlicht.

Das lehrreiche Ergebnis des Michaelisschen Aufsatzes, daß nämlich ein in Gemmen und auf Sarkophagen erhaltenes, seinerseits auf ein Gemälde zurückgehendes antikes Relief das Vorbild der Komposition Michelangelos gewesen sei, bleibt natürlich voll bestehen, einerlei ob das Londoner Bild Original oder Kopie ist, und einerlei, ob das Ei und die Dioskuren auf Michelangelos Original dargestellt waren oder nicht. Jeder Kunsthistoriker wird dem feinsinnigen Archäologen für seine Veröffentlichung von Herzen dankbar sein.

Seine Ansicht aber, daß Vasari und Condivi sich in der Beschreibung des Bildes geirrt haben und die Möglichkeit, sich hierfür auf den Stich des Aeneas Vico zu berufen, glaube ich widerlegen zu können. Der Zweck dieses Aufsatzes ist gerade, zu beweisen, daß kein Gemälde der Leda für das Original Michelangelos angesehen werden kann, welches das Ei und die Zwillinge nicht zeigt oder gezeigt hat.

Daß der Stich Vicos (Bartsch XV, S. 294, Nr. 26) auf eine Leda Michelangelos zurückgehe, behauptet Bartsch zwar; aber der Stich selbst bietet hierfür nicht die geringsten Anhaltspunkte. Kein „Michelangelus pinxit" oder „Michelangelus invenit" ist auf ihm zu entdecken. Er enthält vielmehr nur die Bezeichnung AEN. V. P. MD. XL. VI.; und diese Inschrift spricht eher gegen, als für eine Vorlage Michelangelos. Vor allen Dingen aber ist die Komposition der Leda mit dem Schwane, auch abgesehen von dem landschaftlichen Hintergrunde, auf diesem Stiche recht verschieden von der Komposition, die uns auf den Gemälden in London und Dresden entgegentritt. Ledas Kopf zeigt eine andere Gestalt und eine andere Haltung; auch fehlen ihm das Diadem und die Flechten; Ledas vorderer Arm (wegen der Gegenseitigkeit des Stiches kann ich ihn nicht als den rechten oder linken bezeichnen) ist nicht, wie auf den Gemälden, im Ellbogen rechtwinklig zurückgebeugt, sondern hängt, ebenfalls etwas zurückgelegt, gerade herunter; die Schwingen des Schwanes sind kleiner und nüchterner behandelt; vor allen Dingen aber schmiegt sein Hals sich nicht, wie auf den Gemälden, fest an den Leib und die Brust der Leda an, sondern entfernt sich im Bogen von ihrer Brust; und nur sein Schnabel berührt, wie auf den Gemälden, zum Kusse ihre Lippen. Gerade dieses Motiv gibt dem Stiche ein völlig verschiedenes Ansehen.

Gesetzt selbst, der Stecher hätte Michelangelos Gemälde frei benutzt, so könnte es solchen Freiheiten gegenüber nicht wundernehmen, wenn er auch das Ei und die Dioskuren fortgelassen. Aber die Komposition ist so verschieden, daß wir sie überhaupt nicht in direkte Beziehung zu dem Gemälde setzen dürfen. Hat ihr eine Zeichnung Michelangelos zugrunde gelegen, so ist es eine andere Zeichnung als die zum Gemälde gewesen. Viel wahrscheinlicher ist es jedoch, daß Vicos Stich überhaupt selbständig auf das antike Relief zurückgeht, das auch Michelangelo zu seinem Gemälde begeistert hat.

Wie nun aber, wenn es andere alte Stiche gäbe, die sich selbst inschriftlich auf Michelangelo zurückführten, in der Komposition der Leda und des Schwanes genau mit den Gemälden übereinstimmten und außerdem, das Zeugnis der Biographen Michelangelos bestätigend, das Ei und die Dioskuren zeigten? Solche alte Stiche gibt es in der Tat. Das Dresdener Kupferstichkabinett besitzt ihrer drei. Heinecken, der seine Studien in Dresden machte, hat sie in seinen „Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen“, Leipzig 1768, I, S. 402 u. 403, kurz beschrieben. Den späteren Kennern scheinen sie entgangen zu sein. Bartsch nennt sie nicht und kennt sie nicht. Passavant (VI, Leipzig 1864, S. 43) nennt wenigstens einen von ihnen; aber gekannt hat er auch diesen nicht. Er beschreibt ihn unter ausdrücklicher Berufung auf Heinecken, aber unter mißverständlicher Wiederholung der Beschreibung dieses Kenners. Es ist die höchste Zeit, daß diese alte Stiche in die Michelangeloliteratur eingeführt werden. Es sind die folgenden:

1. (Heinecken 1 a) Breite 0,420, Höhe 0,315 m. Leda liegt im Profil nach rechts gewandt (den Gemälden gegenüber also gegenseitig), halb aufrecht auf ihrem Lager, mit dem Rücken an eine Lehne gestützt, die mit demselben großen Tuche behängt ist, das als Vorhang den ganzen Hintergrund füllt. Ihr leicht dem Schnabel des Schwanes entgegengebeugter Kopf ist mit Flechten und einem Diadem geschmückt. Der rechte Oberarm ist auf die Rücklehne ihres Lagers gelegt, der Unterarm fällt im rechten Winkel herab. Mit der Hand des linken Arms berührt sie den emporgezogenen rechten Oberschenkel. Der Schwan steht zwischen ihren Beinen. Sein Hals legt sich fest an ihren Bauch und an ihre Brust. Sein Schnabel berührt ihre Lippen. Rechts unter dem unteren Schwanenflügel liegt ein großes Ei, auf dem man in Umrissen eine embryonische Kindergestalt erkennt. Über den Füßen der Leda aber sieht man hier, noch innerhalb des durch den Vorhang abgegrenzten Raumes, die beiden Dioskuren als nackte Zwillingsknaben mit geschlossenen Augen in traumhaften Stellungen. Der hintere von ihnen führt seine eine Hand zu seinem Munde empor. Unsere gegenüberstehende Abbildung ist eine Wiedergabe dieses Stiches.

Vorn in der Mitte steht die Inschrift (die nach Heinecken in anderen Abdrücken fehlt; nach Passavant befindet sich ein solcher in Wien):

„Formosa haec Leda est, cignus fit Jupiter, illam
Comprimit, hoc geminum qui credat parturit ovum.
Ex illo gemini Pollux cum Castore fratres
Ex isto erumpens Helene pulcherrima prodit.“

Links in der Ecke steht: MICHAEL ANGELUS INVENTOR; darunter eine ganz feine Bezeichnung, die Heinecken (und Passavant nach ihm) C. A. las, in Wirklichkeit aber C. B. gelesen werden muß und im C noch ein kleines J enthält. Die Buchstaben J. B. C. finden sich in den Monogrammen des Johannes Baptista de Cavalleriis, der Verschiedenes nach Michelangelo gestochen hat. Für unmöglich möchte ich es auch nicht erklären, daß dieser Meister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Blatt gestochen habe; doch ist seine Hand keineswegs deutlich in unserem ausgezeichneten Stiche zu erkennen, und sein Monogramm ist in der Regel auch anders gestaltet. Vielleicht könnte man den Stecher ebensowohl in der Schule von Fontainebleau (Bartsch XVI) als in der römischen Schule suchen. Dieser müßte das Bild Michelangelos dann in Fontainebleau selbst gestochen haben. Dem 16. Jahrhundert gehört es jedenfalls an; und ein tüchtiger Meister mit bereits voll ausgebildeter Schraffierung ist er unter allen Umständen.

2. (Heinecken 1) Breite 0,405, Höhe 0,278 m. Dieser Stich zeigt in allen Stücken genau dieselbe Komposition wie der vorige. Nur ist er gegenseitig im Verhältnis zu diesem, zeigt die Komposition also von derselben Seite wie die Gemälde. Die



Kupferstich von Cornelis Bos nach Michelangelos Leda

Nach dem Original im Dresdener Kupferstich-Kabinett

Strichlagen sind nicht genau kopiert; daß dieser Stich aber eine Kopie nach dem vorigen ist, scheint daraus hervorzugehen, daß er schwächer ist als dieser und daß durch seine Einfassungslinie oben ein Stück des Vorhanges, das der Stecher also ausgelassen hat, abgeschnitten worden ist. Heinecken nahm gleichwohl diesen Stich für ein Original und hielt es sogar nicht für ausgeschlossen, daß Marc Anton sein Urheber sei. Er trägt die Inschrift MIHAEL (sic!) ANGELUS INV. Auf diesem Abdruck steht sie in der Mitte, hinter der Ferse der Leda. Nach Heinecken gibt es auch Abdrücke, auf denen sie links unten in die Ecke gerückt ist.

3. (Heinecken 1 b) Breite 0,140, Höhe 0,093 m. Dieser bedeutend kleinere und rohere Stich zeigt die Komposition ebenfalls mit dem Ei und den Dioskuren, von derselben Seite wie der vorige. Unten rechts trägt er den Buchstaben S, den Heinecken auch in diesem Falle auf Etienne Delaune (Stephanus) deuten zu dürfen glaubte. Doch führt Robert-Dumesnil ihn im Werke dieses Meisters nicht auf; und in der Tat erscheint er, wenngleich gerade Delaune ihn in Fontainebleau nach dem Original hätte anfertigen können und wir seine Urheberschaft nicht ganz abweisen wollen, doch eher nur als die Kopie eines schwächeren Meisters nach einem der vorigen Stiche.

Mögen diese drei Stiche direkt nach Michelangelos Gemälde oder Karton angefertigt oder mögen zwei von ihnen nur Kopien sein, jedenfalls beweisen sie, daß Michelangelo eine Leda mit dem Schwan und dem Ei und den Dioskuren geschaffen hat.

Kehren wir uns zu den Zeugnissen Vasaris und Condivis zurück, und verstärken wir diese noch nachdrücklichst durch das Zeugnis Benedetto Varchis in seiner Leichenrede auf Michelangelo (übersetzt von Ilg im Anhang zu K. Waldecks deutscher Ausgabe des Condivi, Wien 1874, S. 109), der ebenfalls „der Eier, aus denen Castor und Pollux hervorgingen", bei Nennung der Leda gedenkt, und betonen wir dazu noch einmal, daß gerade die genannten drei Stiche in der genauen Übereinstimmung ihrer Hauptkomposition mit den Gemälden in London und Dresden beweisen, daß sie auf das G e m ä l d e Michelangelos zurückgehen, so werden wir der übereinstimmenden Aussage von drei Schriftquellen und drei Kunstdenkmälern gegenüber unsere Behauptung, daß Michelangelos Darstellung der Leda in der Tat das Ei und die Dioskuren gezeigt habe, für voll bewiesen ansehen dürfen.

Daß die drei Schriftsteller sich nicht genau übereinstimmend und überhaupt etwas ungenau ausdrücken, tut dabei nichts mehr zur Sache. Die Stiche beweisen ja, wie ihre Aussage gemeint ist.

Folgt hieraus nun aber, daß das Londoner Gemälde, weil das Ei und die Dioskuren ihm fehlen, nicht das Original Michelangelos sein oder sagen wir gewesen sein könne? Es ist nicht meine Absicht, diese Behauptung aufzustellen. Mariette könnte ja doch recht gehabt haben, der Verbrennungsbefehl könnte ja wirklich nicht ausgeführt worden, das restaurierte Exemplar könnte ja wirklich nach England geschickt worden sein. Wenn das Bild zu Mariettes Zeiten schon so ruiniert war, daß an unzähligen Stellen nur noch die bloße Leinwand sichtbar war, so kann schon die alte Herstellungsarbeit das Ei und die Dioskuren vollends beseitigt haben; und keine spätere Rückrestauration wird sie haben zurückbringen können. Haben wir doch in unserer Dresdener Galerie das Beispiel der schönen Venus, die wir mit Morelli dem Giorgione zurückgeben, vor Augen. Die alte Schriftquelle bezeugt, daß ein Amor zu ihren Füßen gesessen. Es ist jetzt nichts mehr von ihm zu sehen. Zum Glück aber steht es aktenmäßig fest, daß er wegrestauriert worden ist, weil doch schon nicht viel mehr von ihm übrig gewesen sei.

Ob das Londoner Bild als das Original anerkannt werden kann, wird sich nur stilkritisch vor dem Gemälde selbst entscheiden lassen. Ich werde mit meiner Ansicht darüber zurückhalten, bis ich London einmal wieder besucht haben werde. Es war mir heute nur darum zu tun, die beschriebenen drei Stiche in die Michelangelo-

literatur einzuführen und aus ihnen in Verbindung mit den Schriftquellen den Nachweis zu führen, wie Michelangelos Gemälde in seiner ursprünglichen Gestalt ausgesehen haben muß.

2. (1886)

Im letzten Hefte des Repertoriums (IX, S. 247) hat J. Janitsch eine schätzenswerte Mitteilung als „Berichtigung" zu einer meiner Angaben in bezug auf den kleinen Stich nach Michelangelos Leda (Repertorium VIII, S. 409) und als „Ehrenrettung Heineckens" gebracht.

Mit der Berichtigung hat es zunächst insofern seine Richtigkeit, als unser genanntes Blatt aus Versehen mit dem Reste seines Randes gemessen worden war. Innerhalb seiner Einfassungslinie gemessen, ist es in der Tat, wie das von Janitsch beschriebene Blatt, 129 Millimeter breit und 83 hoch.

Aus diesem Grunde und weil Heinecken notorisch die Dresdener Blätter und eben nur diese vor Augen gehabt hat, unterliegt es nicht dem geringsten Zweifel, daß wir alle drei, Heinecken, Janitsch und ich, dasselbe Blatt meinen und daß auf Grundlage dieses Materials kein vierter Stich nach Michelangelos Leda angenommen werden darf.

Daß nun aber dieses Blatt auch identisch sei mit dem von Robert Dumesnil unter Etienne Delaune IX, S. 93, Nr. 307 beschriebenen, ist keineswegs ohne weiteres klar. Ich nahm das Gegenteil an, weil Robert Dumesnils Beschreibung nicht zu unserem Blatte stimmt. Er sagt, Delaunes Stich sei eine Kopie nach Aeneas Vicos Leda. Unser Stich ist aber eine Kopie nach einem der von mir beschriebenen großen Blätter nach Michelangelos Leda, und daß deren Komposition von derjenigen Vicos verschieden ist, hatte ich ja gerade bewiesen.

Da es indessen nicht undenkbar ist, daß auch Robert Dumesnil, wie so manche, die beiden Kompositionen verwechselt haben, da ferner die Maße stimmen und da vor allen Dingen die von Robert Dumesnil gesehene 8 unten links auf dem Blatt sich bei genauester Untersuchung auch auf dem unseren findet, leider nur durch den alten Stempel völlig zugedeckt, so daß ich sie aus eben diesem Grunde übersah — so gebe ich nunmehr gern zu, daß unser Blatt das von Robert Dumesnil beschriebene ist. Es gehört also zu einer Folge von acht Blättern Delaunes, die alle K o p i e n nach anderen Stichen sind. Darauf, daß unser Blatt eine Kopie nach einem unserer größeren Stiche sei, hatte ich in meinem ersten Aufsatz überhaupt nur Gewicht gelegt; und dieses bestätigt sich auf diese Weise ja. Janitsch irrt aber, wenn er sagt, ich habe das Blatt dem Delaune abgesprochen. Ich habe Delaunes Urheberschaft allerdings bezweifelt, aber auch ausdrücklich hinzugefügt, daß ich sie n i c h t ganz abweisen wolle. Da sich nunmehr, wo zugegeben wird, daß das Blatt nur eine Kopie Delaunes nach einem anderen Stiche ist, auch dessen von der sonstigen Manier dieses Meisters etwas abweichende Behandlung erklärt, so lasse ich jenen Zweifel gern fallen, so daß dieses kleinere Blatt als „identifiziert" gelten kann.

Einer „Ehrenrettung" Heineckens aber bedurfte es nicht, weil seine Ehre gar nicht angegriffen war; denn Heinecken wird sich so wenig für unfehlbar gehalten haben, wie einer von uns dies tut; und daß er in der Tat nicht unfehlbar war, beweist ja schon der Umstand, daß er auf unserem großen Hauptblatte „C. A." statt „C. B." las.

Auf dieses Blatt muß ich bei dieser Gelegenheit nochmals zurückkommen. Im C befindet sich noch ein kleiner Strich, der als J gelesen werden konnte. Ich glaubte daher darauf aufmerksam machen zu müssen, daß die Anfangsbuchstaben J. B. C. diejenigen des Johannes Baptista de Cavalleriis seien, fügte aber sofort hinzu, daß die Stechweise und die Form des Monogrammes nicht eben auf diesen Meister

deuteten. Inzwischen hat Herr J. E. Wessely die Güte gehabt, mir das folgende zu schreiben: „Sie lesen ganz recht ‚C. B.‘ Dieses Monogramm verbirgt aber nicht Cavalleriis, dessen Arbeiten auch von den genannten Stichen sehr abweichen. Es ist hier Cornelis Bos (oder Bus) zu verstehen. Das fragliche Blatt, das die Chalkographen allerdings nicht erwähnen, mir aber sehr gut bekannt ist, gleicht in der Mache vollständig dem Blatte ‚Die Schmiede des Vulkan‘ des C. Bos.“ Ein Blick auf dieses zuletzt genannte Blatt hat mich überzeugt, daß Wessely recht hat. Die Technik ist die gleiche. Die Buchstaben C und B sind auf der „Schmiede Vulcans“ durch einen wagrechten Strich verbunden. Auf der „Leda“ tritt ein senkrechter Strich im C an dessen Stelle. Doch ist auf diesen Unterschied kein Gewicht zu legen. Es ist also als erwiesen anzusehen, daß der erste Stich nach Michelangelos Leda von Bos herrührt.

Da der zweite Stich nur eine gegenseitige Kopie von unbekannter Hand nach diesem ist und der dritte, kleinere, wie gesagt, als Kopie des Stephanus Delaune nach demselben gelten muß, so darf die Frage nach den Urhebern dieser Stiche, dank der Beteiligung J. Janitschs und J. E. Wesselys, somit als erledigt angesehen werden.

3. (1911)

Durfte die Frage nach den Stichen, die auf Michelangelos Leda zurückgehen, und nach den Kupferstechern, von denen sie herrühren, durch die beiden vorstehenden Aufsätze als erledigt angesehen werden, so stellten diese es doch ausdrücklich als noch unentschieden hin, ob das im Vorrat der Londoner Nationalgalerie aufbewahrte Bild das Original Michelangelos sei oder nicht. Ich erklärte 1885 ausdrücklich, mit meiner Ansicht darüber zurückhalten zu wollen, bis ich London einmal wieder besucht haben würde. Nun, 1891 war ich in London und sah das Bild, das nur Gelehrten auf ihren besonderen Wunsch gezeigt wird, unter der eigenen Führung Sir Frederick Burtons. Ich fand bestätigt, daß es, abgesehen von dem Schilf- und Blumenvordergrund des Dresdener Bildes, im wesentlichen mit diesem übereinstimme. Doch liegt das Tuch auf dem Londoner Bilde in etwas anderen Falten und ist einfach zinnoberrot, nicht weiß hinter dem Rücken der Leda, wie auf dem Dresdener Bilde. Von Michelangelos eigener Hand war nichts auf dem Bilde zu sehen; aber es ist ja auch anerkanntermaßen so ruiniert gewesen und so überschmiert worden, daß dieses selbstverständlich sein würde, selbst wenn Michelangelos Original darunter stecken sollte.

Von der neueren Michelangeloforschung wird das Bild nicht mehr so vernachlässigt wie von der älteren. Hans Mackowsky (Michelagniolo, Berlin 1908, S. 256) geht freilich mit der Bemerkung, das Bild sei verschollen, rasch über die Frage hinweg. Ausführlich aber hat Thode (Michelangelo, Kritische Untersuchungen II, Berlin 1908, S. 311—324) die Geschichte des Bildes, das Bild selbst, den beachtenswerten Karton zu ihm in der Londoner Akademie, den er für echt hält, die Kopien und Stiche nach dem Bilde und das Exemplar der Londoner Nationalgalerie besprochen. Irrtümlich berichtet Thode hier, ich habe mich für die Echtheit des Bildes ausgesprochen. Ich habe nur die Möglichkeit, daß das Bild ursprünglich das Original Michelangelos gewesen sei, nicht geleugnet, und auf diesen Standpunkt stellt sich auch Thode. „Es hat zu sehr gelitten, daß man ihm selbst die Beantwortung entnehmen könnte. Ein bestimmtes Urteil ist unmöglich.“ Für wahrscheinlich aber erklärt er es, daß das Londoner Gemälde „die Kopie von Benedetto del Bene“ sei, über die Thode einige Nachrichten beigebracht hat. Doch bleibe es nicht ausgeschlossen, daß es sich um eine andere alte Kopie handelt. Ich bin mit diesen Ausführungen Thodes völlig einverstanden. Zuletzt hat Karl Justi sich über das Londoner Bild ausgesprochen. Justi schreibt (Michelangelo, Neue Beiträge, Berlin 1909, S. 279)

in Bezug auf das Londoner Gemälde: „Als man die Ölfarbendecke abnahm, fand man eine Tempera; und dies wäre ein Judizium dafür, daß auf dieser Leinwand einst die Leda Michelangelos gestanden habe. Aber in der Malerei vermag man nichts von seiner Hand zu entdecken: alles ist flach, weich und unbedeutend.“ Auch gegen diese Auffassung Justis habe ich nichts zu erinnern. Jedenfalls bleibt es dabei, daß das Londoner Gemälde in seiner jetzigen Gestalt nicht zu Michelangelos Werken gehört, und jedenfalls bleibt es auch dabei, daß der 1885 von mir herangezogene Stich des Cornelis Bus uns die vollständigste und beste Vorstellung von Michelangelos Leda gibt. Auch Justi, der auf die Stiche nicht eingeht, läßt diesen Stich zur Veranschaulichung des Gemäldes (a. a. O.) abbilden.

V. Leonardo, Giorgione, Sebastiano*)

Drei Bücherbesprechungen

1. Woldemar von Seidlitz' „Leonardo da Vinci"

Abermals ist in deutscher Sprache ein Hauptwerk über einen der großen italienischen Renaissancemeister erschienen. Den Werken von Passavant über Rafael, von Julius Meyer über Correggio, von Ludwig Justi über Giorgione, von Hermann Grimm, von Heinrich Wölfflin, von Henry Thode, von Karl Frey, von Hans Mackowsky und von Karl Justi über Michelangelo reiht sich — last, not least — das große, seit langer Zeit mit eindringlicher Sorgfalt vorbereitete und mit Sehnsucht erwartete Werk über Leonardo da Vinci von Woldemar von Seidlitz an. In der Leonardoliteratur des Auslandes hat es im letzten Jahrzehnt nicht an tüchtigen zusammenfassenden Werken gefehlt. In Frankreich folgte auf das inhaltreiche Buch von Séailles (1892) das große, gründliche Werk von Müntz (1899). In Italien wurden die älteren Forschungen von Uzielli (1872, 1884, 1896) und anderen durch das bedeutsame Werk von E. Solmi (1900) überflügelt. In England, in dessen Dienst auch J. P. Richter (1879) und G. Gronau (1902) ihre Leonardoforschungen gestellt hatten, schrieben H. P. Horne (1903) und Edw. Mc Curdy (1904) klare und einsichtige Bücher über den Meister. Gerade in Deutschland, wo seit Müller-Waldes nur teilweise annehmbaren Leonardoforschungen (1889 ff.) nur das kleine Buch von Ad. Rosenberg (1898) über den großen Meister geschrieben worden ist, war das Erscheinen eines Meisterbuches über Leonardo da Vinci ein wirkliches Bedürfnis; und daß Seidlitz' großes Werk, das sich mehr als ebenbürtig den besten ausländischen Werken über den gewaltigen Florentiner anreiht, die Lücke vollständig und überzeugend ausfüllt, versteht sich für alle, die des Verfassers bisherige schriftstellerische Tätigkeit verfolgt haben, von selbst. Auch Seidlitz' eigenen früheren Werken über Rembrandts Radierungen, über den japanischen Farbenholzschnitt usw. reiht sich sein Leonardo als die bisherige Hauptarbeit seines Lebens, der hoffentlich noch manche andere folgen werden, erfolgreich an.

Ein Buch über Leonardo da Vinci, den allseitigen großen Renaissancemenschen, zu schreiben, in dem sich der Übergang von der Auffassung des Quattrocento zur Auffassung des Cinquecento vollzieht, setzt eine ungewöhnliche Fülle und Mannigfaltigkeit gründlicher Vorstudien voraus. Haben sich doch künstlerische Schöpfungen seiner Hand nur in so kleiner Anzahl erhalten, daß sich selbst unter Einbeziehung der Kunsttheorien seines berühmten „Trattato della Pittura" kaum zwei stattliche Bände über Leonardo als bildenden Künstler schreiben ließen. Aber ihn nur als bildenden Künstler zu feiern, hieße auch ihn mißverstehen und unterschätzen. Kennen und Können, Forschen und Schaffen, Denken und Handeln waren in keinem Menschen so unauflöslich miteinander verknüpft, wie in ihm. Auf allen Gebieten der Naturbeobachtung von der Anatomie des menschlichen Körpers bis zu den

*) Von den drei Bücherbeurteilungen, die hier zu einem Artikel vereinigt worden sind, erschien die erste, über Seidlitz' „Leonardo da Vinci", in der Kunstchronik, N. F. XXI, Sp. 273 ff. (Leipzig 1910), die zweite, über Justis „Giorgione" in der Kunstchronik, N. F. XX, Sp. 513 ff. (Leipzig 1909), die dritte, über Achiardis „Sebastiano", in der Deutschen Literaturzeitung XXIX, Sp. 773 (Berlin 1908).

Wasserläufen im Schoße und auf der Oberfläche der Erde hatte er selbständige, vielfach bahnbrechende Forschungen unternommen; aber auch auf allen Schaffensgebieten, in denen die Hand des Menschen die Vorstellungen des Hirnes verarbeitet, hatte er sich mit erstaunlichen Erfolgen betätigt. Es gab Zeiten, in denen er sich nicht zunächst als Bildhauer oder als Maler, sondern als Ingenieur im weitesten Sinne des Wortes, im Kanalbau wie im Maschinenbau, ja in der ganzen angewandten Mechanik, einschließlich der Aviatik, fühlte und bewährte. Wenn seine künstlerischen Schöpfungen in der Nachwelt auch am unmittelbarsten und offensichtlichsten weiterwirken, so läßt sich doch nicht einmal sagen, daß er für die Künste, einschließlich der Musik, die er völlig beherrschte, in höherem Maße begabt gewesen sei als für die exakten Wissenschaften und deren praktische Verwertung. Schon daß er so viele Kunstschöpfungen unvollendet ließ, spricht dagegen. Seidlitz hat daher den Kapiteln, die von Leonardos naturwissenschaftlichen Forschungen und seinen theoretischen, technischen und mechanischen Arbeiten handeln, dieselbe Sorgfalt gewidmet, wie den natürlich doch überwiegenden Abschnitten, die uns seine künstlerische Entwicklung vor Augen führen; und diese technischen Kapitel machen, soweit ein Laie es beurteilen kann, durchaus den Eindruck, als habe der Verfasser sich an der Hand fachmännisch gebildeter Berater in ihre Grundlagen und ihre Probleme vertieft. Schon im ersten Bande gehört das Kapitel „Kanalbauten", im zweiten gehören die Kapitel „Die Kanalisierung des Arno", „Exakte Naturwissenschaften" und „Erfahrungswissenschaft" hierher.

Unzweifelhaft aber ist Leonardo als Schüler Verrocchios von Haus aus doch bildender Künstler gewesen. Als bildender Künstler aber gehörte er zu den allseitigen großen Renaissancemeistern. Er war so gut Architekt wie Bildhauer und Maler. So interessant indessen die architektonischen Entwürfe sind, die Leonardo hinterlassen hat, so wenig können wir an ausgeführten Bauwerken seine Größe auf diesem Gebiet nachempfinden. Was Seidlitz in dieser Beziehung ausführt, konnte daher auch nicht über das von Geymüller Beigebrachte hinausgehen. Auf dem Gebiete der Bildhauerei liegt die Sache kaum anders. Leonardos bildnerische Hauptschöpfung, das Reiterdenkmal des Francesco Sforza, ging bekanntlich unvollendet zugrunde. Ein zweites, das des Trivulzio, blieb im Entwurfe stecken. Von den gelegentlich erwähnten kleineren plastischen Werken des Meisters sollen nach der Ansicht einiger namhafter Kenner hier und dort freilich einige Überbleibsel in Gestalt von Reliefs, von Büsten und Köpfen erhalten sein. Die meisten Leonardoforscher aber stehen mit Seidlitz auf dem auch meines Erachtens berechtigten Standpunkt, daß uns kein einziges plastisches Bildwerk von der eigenen Hand Leonardos erhalten ist. Seine künstlerische Entwicklungsgeschichte spiegelt sich daher, abgesehen von seinen ziemlich zahlreichen Handzeichnungen, die Seidlitz natürlich an der richtigen Stelle einordnet, einer eingehenden Prüfung und Würdigung unterwirft und in ausgiebiger Weise zur Veranschaulichung seiner Stilwandlungen heranzieht, vornehmlich in seinen erhaltenen Gemälden wider. Wollte er als Künstler seine Kräfte doch auch am liebsten dem Dienste der Malerei weihen, die er in dem damals üblichen Streite über die Vorzüge der beiden Künste hoch über die Bildhauerei stellte. Die Haupterörterungen Seidlitz' drehen sich daher auch um die Echtheit und um die Entstehungsgeschichte der Gemälde, die auf Leonardo zurückgeführt werden.

Die Zahl der Gemälde, die Seidlitz, fast völlig in Übereinstimmung mit der gegenwärtig maßgebenden internationalen Leonardoforschung, für echte eigenhändige Gemälde des Meisters hält, ist aber außerordentlich gering; und auch von ihnen sind einige der wichtigsten nur in unvollendetem, andere nur in verdorbenem Zustand erhalten. Sie sind leicht aufzuzählen. In Betracht kommen nach Seidlitz nur noch: 1. Leonardos Anteil an der Taufe Christi Verrocchios in der Akademie zu Florenz; 2. die kleine Verkündigung des Louvre; 3. die Anbetung der Könige

(unvollendet) in den Uffizien; 4. der kniende heilige Hieronymus (unvollendet) in der vatikanischen Galerie; 5. die Madonna in der Felsengrotte des Louvre; 6. das Abendmahl in S. Maria delle Grazie zu Mailand; 7. die Fürstenbildnisse in der diesem Bilde gegenüber dargestellten Kreuzigung Montorfanos; 8. die Mona Lisa des Louvre; 9. die heilige Anna selbdritt des Louvre, der sich als andere Komposition desselben Gegenstandes der Karton im Burlington House zu London anschließt; 10. Johannes der Täufer des Louvre; 11. die Dekoration der Sala delle Asse im Kastell zu Mailand. Im einzelnen wäre hierzu folgendes zu bemerken. Auf Verrocchios Taufe Christi schreibt auch Seidlitz mit Recht nicht nur den vorderen der beiden Engel, sondern auch andere Teile des Bildes, namentlich der Landschaft, Leonardo zu. Wenn er Leonardos Beteiligung an diesem Bilde aber wegen des flüchtigen Profilkopfes eines Jünglings auf der Federzeichnung von 1478 in den Uffizien bis in dieses Jahr herabrücken zu müssen meint, so scheint mir diese Begründung gewagt, da dieser Kopf, der ein anderes Profil mit viel schärfer vorspringender Nase zeigt, keineswegs überzeugend als Studie zu dem Kopfe jenes Engels wirkt.

Von der Madonna in der Felsengrotte gibt es bekanntlich zwei Exemplare, eines im Louvre, eines in der Londoner National Gallery. Daß das Louvre-Exemplar das Original ist, davon bin auch ich nach allen neuen Erörterungen, die darüber stattgefunden haben, jetzt überzeugt. Wenn Seidlitz aber nach wie vor die Auffassung verteidigt, daß Leonardo an der Wiederholung in London gar keinen Anteil gehabt habe, diese vielmehr, einschließlich der veränderten Haltung des knienden Engels, durchweg von Ambrogio Preda herrühre, so halte ich es mit anderen doch nach wie vor für wahrscheinlich, daß Leonardo selbst bei dieser Veränderung seine Hand im Spiele gehabt hat, wenn auch die Ausführung ganz von Preda herrühren mag. Es ist ja doch erwiesen, daß diese Wiederholung mit Leonardos Einwilligung für dieselbe Kapelle, aus der das erste Exemplar entfernt worden war, gemalt wurde.

In Bezug auf den im Abendmahl dargestellten Augenblick hält Seidlitz es, Strzygowski folgend, für möglich, daß nicht nur des Heilands Worte, „wahrlich, einer unter euch wird mich verraten“, sondern, darüber hinausgehend, der Hinweis des Heilands auf die Hand, die mit ihm in die Schüssel tauche, gemeint sei. Die Bewegung a l l e r Dargestellten erklärt sich aber doch wohl besser ohne diese nähere Bezeichnung der wiedergegebenen Worte. In Bezug auf den Bildschmuck der Sala delle Asse hebt Seidlitz mit Recht hervor, daß jede Spur von Leonardos eigener Pinselführung — wenn die Ausführung nicht überhaupt einer Schülerhand überlassen gewesen — in den neuerlichen Herstellungsarbeiten durch einen modernen Maler untergegangen sei.

In Bezug auf die heilige Anna selbdritt des Louvre, von der Seidlitz annimmt, daß sie nach dem verlorenen, in Florenz entstandenen Karton erst zwischen 1507 und 1513 in Mailand ausgeführt worden, gibt er zwar zu, daß Schülerhände an ihr geholfen haben, meint aber, daß in der Herabsetzung des Gemäldes, das der Meister in Cloux selbst als sein Werk vorzuführen pflegte, jetzt offenbar viel zu weit gegangen werde; und dieselbe Stellung nimmt der Verfasser gegenüber dem jugendlichen Johannes des Louvre ein. Anderer Meinung als Seidlitz könnte man vielleicht nur in Bezug auf die Fürstenbildnisse in Montorfanos Kreuzigung sein, deren Erhaltung allerdings nicht gut genug ist, uns einen sicheren Schluß zu erlauben.

Von den Bildern, die immer noch von einigen, aber doch auch nur von einigen Kennern als Originalschöpfungen Leonardos angesehen, von Seidlitz aber mit Recht anderen Meistern gegeben werden, schreibt er dem Ambrogio Preda, den er an anderer Stelle überhaupt zuerst ins richtige Licht gerückt hat, das Londoner Exemplar der Madonna in der Felsengrotte, die Madonna Litta in St. Petersburg, das schöne weibliche Profilbildnis der Ambrosiana und die Auferstehung in Berlin zu, wogegen er neuerdings geneigt scheint, die Belle Ferronière des Louvre, die er früher eben-

falls Preda gab, mit einigen anderen Kennern auf Boltraffio zurückzuführen. Die Freskomadonna in S. Onofrio zu Rom wird Cesare da Sesto zuerteilt. Einem besonderen, unbekannten Meister werden die Verkündigung der Uffizien und das schöne weibliche Bildnis der Galerie Liechtenstein gegeben. Die frühe Madonna der Münchener Pinakothek aber ist Seidlitz geneigt, als Jugendwerk Credis gelten zu lassen.

Daß von allen diesen Bildern, die Seidlitz dem großen Meister aus inneren Gründen abspricht, in der Tat keines von ihm gemalt worden ist, wird wohl bald allgemein anerkannt werden; und es wäre ein Gewinn für die Kunstgeschichte, wenn es dabei bliebe. In Bezug auf die neuerdings aufgeworfene Frage, ob es der Wissenschaft einen größeren Schaden verursache, wenn bahnbrechenden Meistern Bilder abgesprochen werden, die sie dennoch gemalt haben, oder wenn ihnen Bilder zugeschrieben werden, die nicht von ihnen herrühren, vertritt Seidlitz unausgesprochen offenbar die richtige Ansicht, daß nichts gefährlicher für die Würdigung des Schaffens großer Meister ist, als wenn ihnen mindestens zweifelhafte Bilder, die sich ihrer Gesamtentwicklung nicht einfügen, gelassen werden. Auch nur als zweifelhaft aber dürfte bald keines der von Seidlitz verworfenen Bilder mehr angesehen werden.

Eine zweite Frage ist es, ob Seidlitz alle diese Bilder den richtigen anderen Meistern zuschreibt. Seine Zuschreibungen beruhen alle auf gründlichster Kenntnis der Schulen und Meister und wiederholter sorgfältigster Prüfung der einzelnen Bilder. Aber er selbst hat seinen Standpunkt in Bezug auf einige von ihnen gegen früher bereits verändert. Jedenfalls wird man auch seine Neubestimmungen als Ausdruck des gegenwärtigen Standes der maßgebenden Forschung gelten lassen.

Alle diese Erörterungen Seidlitz' werden von ausführlichen Darstellungen der staats- und kulturgeschichtlichen Zustände umrahmt, die Leonardos Schaffen in Florenz, in Mailand, in Rom und in Frankreich begleiten. Die Schulen und Meister, aus denen Leonardo in Florenz hervorwuchs, von denen er sich in Mailand, dann wieder in Florenz, in Rom und nochmals in Mailand abhob, werden knapp und trefflich geschildert. Die Schüler seiner früheren und seiner späteren Zeit sind so anschaulich herausgearbeitet, wie dies, ohne Phantasiebilder von ihnen zu entwerfen, möglich ist. Der Inhalt des köstlichen Malerbuches des Meisters, das für alle Zukunft eine unerschöpfliche Fundgrube anregender und überzeugender Vorschriften und Aussprüche sein wird, ist vortrefflich wiedergegeben und seiner Bedeutung nach gewürdigt worden.

Alles in allem genommen, ist Seidlitz' Leonardobuch ein wissenschaftliches Werk ersten Ranges; und es wendet sich in seiner ruhig-sachlichen, vornehm-schlichten Darstellungsweise auch wohl zunächst an Fachgenossen der Kunst und der Wissenschaft, ebensowohl an die jüngeren, die sich von Grund aus belehren lassen, wie an die älteren, die sich über die Fortschritte der Kunstgeschichte unterrichten wollen. Um weitere Kreise mit fortzureißen, fehlt es dem Buche vielleicht an schmückendem Beiwerk und an Feuer des Stiles. Aber es ist durchweg in feinem, reinem Deutsch geschrieben; und es ist auch wohl die Absicht des Verfassers gewesen, die überwältigende Persönlichkeit Leonardos, anstatt sie durch rhetorische Künste herauszuheben, nach Möglichkeit nur durch ihre eigene Macht wirken zu lassen.

2. Ludwig Justis „Giorgione"

Das Erscheinen eines neuen zweibändigen Werkes über Giorgione, den großen Schöpfer der venezianischen Kunst des 16. Jahrhunderts, der zu den Bahnbrechern unseres ganzen modernen Kunstempfindens gehört, ist unter allen Umständen ein Ereignis in der Geschichte der Kunstwissenschaften; und wenn dieses Werk von einem als Kenner und Forscher so vorteilhaft bekannten Kunstschriftsteller wie Ludwig Justi, dem Neffen unseres Altmeisters Karl Justi, herrührt, so wird

man von vornherein geneigt sein, es als freudiges Ereignis zu begrüßen. In der Tat ist Ludwig Justis Giorgione ein gutes, ein gründliches und sogar ein lesbares Buch. Als abschließendes Werk über den großen venezianischen Maler aber kann es und will es auch offenbar nicht angesehen werden. Dazu wirft es zu viele Fragen auf, die noch nicht beantwortet werden können, dazu versieht es selbst noch allzuviele Bildertaufen auf Giorgiones Namen mit einem stärkeren oder schwächeren Fragezeichen, dazu wird es vielleicht sogar etwas zu sehr von der ausgesprochenen Eigenart der persönlichen Ausdrucksweise seines Verfassers getragen.

Aber gerade die Ehrlichkeit, mit der es das noch Unsichere, selbst soweit der Verfasser es mit großer Lebhaftigkeit verficht, noch als unsicher erkennen läßt, nimmt für das Buch ein; den gegenwärtigen Stand der Giorgioneforschung spiegelt es jedenfalls anschaulich wider; und seine eigenartige Anordnung, die den Leser die Entwicklung der Anschauungen Justis mitmachen und miterleben läßt, hält uns von Anfang bis zu Ende in Atem.

Vor allen Dingen ist es Justi darum zu tun, dem Helden seiner Darstellung seine richtige Stelle in der Entwicklungsgeschichte der venezianischen, ja der italienischen Kunstgeschichte anzuweisen — oder vielmehr zu lassen. Denn Justi tut wohl daran, nicht an Giorgiones offensichtlichem Verhältnis zur Kunst Bellinis und zur Kunst Tizians zu rütteln, zwischen denen die seine, von so stelbständigem Leben sie erfüllt ist, wegweisend in der Mitte steht. Gegen die neulich von einem jüngeren Fachgenossen (Biermann) ausgesprochene Ansicht, daß Giorgione durch seine Eigenart „aus der allgemeinen italienisch-künstlerischen Entwicklung ausscheide“ und zu jenen Persönlichkeiten gehöre, „die außerhalb jeder Zeit und aller Gesetze ihre Wege gehen“, spricht schon die Tatsache, daß fast alle seine Bilder auch schon anderen venezianischen Meistern zugeschrieben gewesen sind. Eingehend schildert auch Justi den traumhaften, von stillem Feuer durchglühten Grundzug der Kunst des Meisters; aber er legt ein Hauptgewicht auf den Nachweis, wie er sich aus der herberen, härteren, bunteren Art des 15. Jahrhunderts allmählich durch die innige Verschmelzung der von Florenz ausgegangenen freien Formengebung mit der neuen oberitalienischen Helldunkel- und Farbensprache zu jener großen, freien, glühenden venezianischen Kunst des 16. Jahrhunderts emporarbeitete, in der die neuen Formen und die neuen Farben, beide für sich und miteinander, zu unauflöslicher Einheit verbunden erscheinen; und er läßt uns ahnend mitempfinden, daß Giorgione, der kaum 33 Jahre alt wurde, wenn er Tizians Alter erreicht hätte, diesem vermutlich auch in der Entwicklung der Pinselführung zu jener meisterhaften Breite und Wucht vorangegangen sein würde, auf der unsere ganze moderne Malweise beruht.

Daß die freibewegte Formensprache des 16. Jahrhunderts sich von Florenz aus durch die ganze Welt verbreitete, erscheint in der Tat unzweifelhaft; aber auf welchen Wegen diese Verbreitung erfolgt ist, läßt sich hier, wie in einigen anderen Fällen, schwer im einzelnen nachrechnen. Manchmal scheint es, als würden unsichtbare Keime einer neuen Welt- und Kunstanschauung durch die Luft von Ort zu Ort getragen. Daß die Anwesenheit Leonardo da Vincis, Pietro Peruginos und Fra Bartolommeos in Venedig zu dieser Entwicklung beigetragen haben, mag man zugeben; aber ich möchte es doch nicht einmal so halbumwunden hinstellen, wie Justi, daß Giorgione seine traumhafte Seelenstimmung Perugino, sein Helldunkel Leonardo, die großzügige Linienführung seiner späteren Zeit Fra Bartolommeo verdanke. Jedenfalls kann ich mir nicht denken, daß Giorgione nicht nahezu derselbe Giorgione geworden wäre, wenn der Zufall jene drei mittelitalienischen Meister nicht nach Venedig geführt hätte. Die gegenwärtige, an sich unzweifelhaft begründete „biologische“ Richtung der Kunstgeschichte, gegen deren Einseitigkeiten übrigens auch Justi sich gelegentlich ausspricht, verlangt freilich, daß jede Erscheinung unmittelbar an eine andere, vorausgegangene angeknüpft und aus ihr erklärt werde. Aber

der Nachweis, daß das „post hoc" ein „propter hoc" sei, läßt dabei manchmal zu wünschen übrig, und jedenfalls ist jenem jüngeren Fachgenossen, dessen Urteil über Giorgione ich anführte, zuzugeben, daß die Erkenntnis der großen Künstlerpersönlichkeiten dabei leicht zu kurz kommt.

Neu ist in Justis Werk, dessen erster Band den Text, dessen zweiter Band die vortrefflichen Abbildungen enthält, außer seiner ganzen Anlage, zunächst die eindringliche und umfängliche Schilderung des Entwicklungsganges des Meisters, namentlich seines späteren, auf die Darstellung bewegteren Lebens gerichteten Entwicklungsganges. Daß der spätere Giorgione bisher vielfach verkannt wurde, namentlich von Crowe und Cavalcaselle und von Morelli, die nur den quattrocentistischen jungen Giorgione anerkannt haben, gehört zu den Hauptsätzen, die Justi verficht. Doch weist er an anderer Stelle mit Recht darauf hin, daß die von Morelli anerkannten Bilder des Meisters sich doch über dessen ganze Schaffenszeit verteilen. Natürlich handelt es sich bei der Beweisführung Justis um die Heranziehung einer ganzen Anzahl von Bildern, die die neuere Kunstgeschichte bis auf Herbert Cooks „Giorgione" dem Meister abgesprochen hatte, während sie hier, der Entwicklungsfolge zwanglos und großenteils überzeugend eingereiht, nicht nur einander stützen, sondern auch das Gesamtbild seines Schaffens vervollständigen und klären wollen. Die Bilderbestimmungen nehmen daher auch in Justis Buch den Hauptraum ein, und die richtige Feststellung des Gesamtwerks Giorgiones steht im Mittelpunkte aller seiner Untersuchungen.

Von den Hunderten von Bildern, die noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Giorgiones Namen trugen — sein kurzes Leben hätte sicher nicht ausgereicht, sie alle zu malen — gingen aus der Forschung Cavalcaselles und Morellis, die weit öfter am gleichen Strange zogen, als Morellis Angriffe gegen Cavalcaselle vermuten ließen, nur äußerst wenige als anerkannte Werke des Meisters hervor. Crowe und Cavalcaselle nannten, von den zerstörten Fresken in Venedig abgesehen, nur 11 Bilder als zweifellose Arbeiten Giorgiones. Morelli strich noch 6 von diesen Bildern, fügte aber 14 andere hinzu, erkannte also 19 Bilder des Meisters an. Von diesen 19 strich Berenson (Venetian Painters, 3. Aufl., 1897, S. 100) wieder 4, fügte aber 2 hinzu, so daß 17 echte Bilder Giorgiones übrig blieben. Am weitesten in der Aberkennung ging später Wilh. Schmidt (im Repertorium 1908, S. 115), der eigentlich nur 7 Bilder als eigenhändige Werke des großen Venezianers gelten läßt, und unter ihnen obendrein eines, das Wiener Akademiebild, das von den übrigen Kennern überhaupt nicht genannt wird. Von jenen 19 Morellischen Bildern Giorgiones aber will Gronau in seinen neuen trefflichen „Studien zu Giorgione" (Repertorium 1908, S. 403 ff.) 2 nur als Kopien, 1 überhaupt nicht gelten lassen, fügt jedoch 2 als Kopien nach verlorenen Originalen, 2 andere als ganz oder teilweise eigenhändig hinzu, nennt also im ganzen 18 eigenhändige Bilder des Meisters. Ich darf wohl hinzufügen, daß auch ich mich in Woltmanns und meiner „Geschichte der Malerei" vor 25 Jahren recht zurückhaltend verhielt. Als unbedingt echt ließ ich 12 Bilder Giorgiones gelten, von denen eines inzwischen als Schöpfung seines Schülers Morto da Feltre erkannt worden ist; aber ich bestritt auch keineswegs die Echtheit von 4 anderen Bildern, die zwar nicht von Morelli, jedoch von Crowe und Cavalcaselle anerkannt wurden und von Cook und Justi Giorgione zurückgegeben worden sind. Man sieht, daß die Forscher, die unter dem Einflusse von Morelli und von Crowe und Cavalcaselle standen, 16—19 Bilder Giorgiones gelten ließen. Einen völligen Umsturz dieser Anschauungen, verbunden mit einem völlig neuen Aufbau des Lebenswerkes des Meisters, brachte dann Herbert Cooks 1904 erschienener Band über Giorgione. Cook erkannte nicht nur fast alle Bilder als echt an, die einerseits Morelli, anderseits Cavalcaselle ihm gelassen, und die die alten italienischen Schriftquellen, wie Michiel (Anonimo Morelliano), Vasari und Ridolfi ihm zugeschrieben hatten, sondern fügte namentlich aus

englischen Sammlungen noch eine ganze Reihe von Bildern hinzu, die bisher noch niemals Giorgione zugeschrieben worden waren. Cooks Verzeichnis seiner Werke enthält 45 Bilder, die er unbedingt, 22 fernere Bilder, die er fragweise als eigenhändige Werke Giorgiones anerkennt oder doch als Kopien nach verlorenen Originalen auf ihn zurückführt, im ganzen also 67 Nummern!

Auch Venturi hat Giorgione neue Bilder zugesprochen und andere abgesprochen, kann hier aber, da er sich, wie Burckhardt-Bodes „Cicerone", hauptsächlich nur über die in Italien gebliebenen Bilder des Meisters äußert, nur beiläufig erwähnt werden.

So stand die Giorgionefrage, als Justi sein Werk vorbereitete. Der Pflicht, wenn er ein neues Verzeichnis der Werke Giorgiones aufstellen wollte, alle Bilder, die ihm zugeschrieben wurden oder zugeschrieben werden könnten, selbst aufzusuchen und aufs neue zu untersuchen, war er sich von Anfang an bewußt; und er hat offenbar weder Zeit noch Mühe noch Kosten gescheut, ihr im weitesten Umfange nachzukommen. Seine frischen, anschaulichen Beschreibungen und Schilderungen der Gemälde haben, auch soweit ich sie nicht nachprüfen konnte, einen recht überzeugenden Eindruck auf mich gemacht. Justi ist zwar der Ansicht, daß Cook denn doch zu viele Bilder mit Giorgiones Namen in Verbindung gebracht hat, berichtet auch, daß Cook selbst seither eine Reihe seiner Taufen zurückgezogen habe; und dementsprechend streicht er etwa 14 von den Bildern, die Cook ihm unbedingt zuschrieb, und drückt bei anderen leichte Zweifel aus. Selbst aber fügt Justi teils als nicht oder nur leicht zu bezweifelnde Originale, teils als Kopien, teils als „Ausstrahlungen" so viele neue Werke hinzu, daß sein Gesamtverzeichnis der unbedingt oder bedingt auf Giorgione zurückgeführten Bilder noch erheblich umfangreicher ist, als das Cooksche. Sein Abbildungsband enthält zwar auch nur 67 Tafeln; aber sein Ortsverzeichnis am Schlusse dieses Bandes umfaßt, selbst nach Abzug der wenigen hier verzeichneten Bilder, die Justi selbst ausgeschaltet sehen will, doch noch ungefähr 90 Nummern, die er zu Giorgione in nähere oder fernere Beziehung setzt.

Indessen werden wir gut tun, uns zunächst nur an die Gemälde zu halten, die Justi selbst als gesicherte, eigenhändige Werke bezeichnet. Als solche nennt er in dem Verzeichnis des ersten Bandes (S. 278, 279), das sie ihrer Entstehungszeit nach ordnet, von den untergegangenen Fresken abgesehen, doch nur 32; und auch von diesen fallen bei genauerem Zusehen noch 7 aus; denn in bezug auf den „Sturm" der Akademie zu Venedig, den Cavalcaselle und Morelli Giorgione absprachen und selbst Cook nicht beurteilen zu können erklärte, wird doch zugegeben, daß drei verschiedene Hände in ihm sichtbar und selbst die von Giorgione herrührenden Stellen von Bordone übermalt sind. In Bezug auf die Pietà in Treviso, die hier zum ersten Male, seit Crowe und Cavalcaselle sie beseitigt, wieder unter Giorgiones Werken erscheint (selbst Cook erwähnte sie nicht einmal), wird ein annähernd ähnlicher Zustand festgestellt. Vier andere Bilder, die in diesem Verzeichnis als unbedingt echt erscheinen, der David in Wien, der Hirtenknabe in Hampton Court, der Bravo in Wien und der Fugger in München, werden im Text und selbst neben ihren Abbildungen im zweiten Bande doch nur mit Vorbehalten auf Giorgione zurückgeführt; und in Bezug auf das erst von Justi nachgewiesene, aber auch wirklich nachgewiesene Selbstbildnis in Braunschweig wird es doch als wahrscheinlich hingestellt, daß es nur eine Kopie nach dem verlorenen Originale sei. Es bleiben demnach doch nur 25 Bilder übrig, die Justi selbst für unbedingt echt und eigenhändig erklärt.

Es ist mißlich, einem verdienten Fachgenossen, der die Mühe nicht gescheut hat, ehe er an die Ausarbeitung seines Buches ging, Hunderte von Bildern, die in ganz Europa verstreut sind, aufzusuchen und zu vergleichen, vom Schreibtisch aus vorzurechnen, in welchen Fällen man der gleichen und in welchen man anderer Ansicht ist als er. Eigentlich müßte der Kritiker, ehe er sich vernehmen läßt, alle diese Bilder nochmals selbst aufsuchen und nachprüfen. Aber wenn das verlangt

würde, würden wohl überhaupt nur wenig Bücher besprochen werden können. Von jenen 25 Bildern, an die ich mich halten will, habe ich seit dem Erscheinen von Justis Werk nur einen Teil wiedergesehen, kenne ich einige wenige, wie die beiden frühen Bilder der Sammlung Conway, überhaupt nur aus den Nachbildungen. Aber eigene Erinnerungen und Notizen, gute Abbildungen und selbst die Überredungskunst eines ernst zu nehmenden Kenners sind doch nicht zu unterschätzende Hilfsmittel. Auf diesen Hilfsmitteln ruht auch mein Urteil über diejenigen jener 25 Bilder, die ich im letzten Jahre nicht wiedergesehen habe. Im allgemeinen glaube ich, daß Justis Urteil über diese 25 Bilder zutrifft. Von den 9 frühen Bildern, die Justi als die „Allendale“-Gruppe zusammengestellt hat, bezweifle ich höchstens die Petersburger Madonna in der Landschaft, die mir zu lahm für Giorgione zu sein scheint. Von den späteren Bildern wage ich das männliche Bildnis in Temple Newsam nicht nach der Abbildung zu bestimmen. Im übrigen aber bleibe ich dabei, mit Cavalcaselle und Justi das Konzert des Palazzo Pitti, mit Morelli und Justi die Pastoralsymphonie (Cook) des Louvre als Schöpfungen Giorgiones anzuerkennen, ja, ich bin, nachdem ich das Bild vor kurzem wiedergesehen, sogar nicht abgeneigt, mit der Überlieferung und Justi in der Madonna mit Heiligen des Louvre eins der letzten Bilder des Meisters zu erkennen. In Bezug auf den Sturm in der Akademie zu Venedig und die Pietà in Treviso, gegen die ich mich bisher völlig ablehnend verhalten habe, bin ich zufrieden, daß man mir nicht zumutet, in ihrer jetzigen äußeren Erscheinung Giorgiones Hand zu erkennen; in Bezug auf den Bravo in Wien und den Fugger in München, freue ich mich einstweilen, anerkannt zu sehen, was ich stets behauptet habe, daß ein so schwacher Meister, wie Cariani uns in seinen beglaubigten Bildern erscheint, sie unmöglich gemalt haben kann. In Bezug auf den Aeneas in Wien und die Hypsipile bei Giovanelli in Venedig, diese beiden köstlichsten erhaltenen Urkunden des künstlerischen Empfindens unseres Meisters, gestehe ich, daß sie mir durch Wickhoffs entlegene mythologische Deutung fast verleidet werden könnten. Ich neige mehr dazu, diese papieren wirkenden Deutungen mit Gronau abzulehnen, als sie mit Cook und Justi weiter zu verbreiten. In Bezug auf die zwischen Giorgione und dem jungen Tizian, seinem Schüler, strittigen Bilder, wie das weibliche Bildnis bei Crespi in Mailand, die Zigeunermadonna in Wien und den Ariost in London, scheint mir Justis Zurückhaltung durchaus gerechtfertigt. Hoffentlich wird er bis zur Vollendung seines Buches über Tizian, das er in Aussicht gestellt hat, in der Lage sein, sich und uns Klarheit darüber zu verschaffen. Sehr groß ist meine Hoffnung in dieser Beziehung freilich nicht. Gewisse Fälle werden ihrer Natur nach ewig streitig bleiben. Persönlich neige ich mehr dazu, diese Bilder Tizian zu lassen.

Außerordentlich klein ist die Anzahl der Bilder, die Justi im Gegensatz zu Cavalcaselle oder zu Morelli verwirft. Daß das Gemälde der Drei Lebensalter im Palazzo Pitti weder von Lotto noch von Giorgione, sondern, wie Mary Logan wahrscheinlich gemacht hat, vom Morto da Feltre herrührt, erkennt Justi mit den meisten neueren Forschern an. Nicht völlig aber verstehe ich, daß Justi den zwar von Cavalcaselle bezweifelten, doch nicht unbedingt für unecht erklärten, dagegen von Morelli, Berenson, Cook, Gronau usw. anerkannten Malteserritter der Uffizien aus Giorgiones Werk gestrichen hat, um ihn eher Tizian zuzuschreiben. Jedenfalls bin ich mit Gronau der Meinung, daß die Bestimmung des Damenbildnisses der Galerie Borghese mit der dieses Uffizienbildes steht und fällt. Diesem Damenbildnis aber, das Justi unbedenklich in sein engeres Verzeichnis (Bd. I, S. 278, 279) der Gemälde Giorgiones aufgenommen hat, setzt er doch auch im Texte nur leichte Bedenken entgegen.

In Bezug auf unsere herrliche Dresdener Venus, die jedoch nicht, wie Justi (S. 32) meint, von Holz auf Leinwand übertragen, sondern gleich auf Leinwand

gemalt ist, möchte ich noch einmal hervorheben, was erst in den letzten beiden Auflagen meines Galeriekataloges hervortritt, übrigens von Justi keineswegs übersehen worden ist, daß das von Hantzsch erst 1902 veröffentlichte Gemäldeverzeichnis von 1707 unser Bild im Gegensatz zu dem Inventar von 1722, das es als Tizian aufführt, noch ausdrücklich als Original von Giorgione bezeichnet.

Auf die zahlreichen übrigen Bilder einzugehen, die Justi teils als verdorbene Gemälde Giorgiones, teils als Kopien nach verlorenen Originalen des Meisters, teils als Schulbilder ansieht, teils aber auch nur fragweise zu ihm in Beziehung setzt, würde mich hier zu weit führen. Nur die Möglichkeit, daß Giorgione die berühmte Herodias der Galerie Doria in Rom gemalt habe, will mir nicht einleuchten. Im allgemeinen aber wird man den ausführlichen Besprechungen und Beurteilungen Justis Vertrauen entgegenbringen. Justi hat eine große Gabe, seine Ansichten sachlich und dialektisch zu stützen.

Natürlich findet Justi im Verlaufe seiner ausführlichen Darstellung oft genug Gelegenheit, sich auch über allgemeine kunstgeschichtliche Fragen zu äußern. Völlig unterschreibe ich, was er gegen die neuere Methode, die Kunstgeschichte von der Künstlergeschichte loszulösen, ausführt. „Immerhin," sagte er (Bd. I, S. 289), „bleibt es eine Tatsache — trotz der modernen Versuche, die Welthistorie in eine plebejische Statistik aufzulösen — daß die Geschichte von Persönlichkeiten gemacht wird, und am meisten natürlich auf den persönlichsten Gebieten: Religion und Kunst." Selbstverständlich freilich darf man auch die Künstlergeschichte nicht aus der Kunstgeschichte loslösen. Ebenso einverstanden bin ich mit seiner Abwehr der Bestrebungen, den Inhalt der Kunstwerke aus ihrer Bewertung so gut wie völlig auszuschalten. „Inhalt ohne Form," sagt er (S. 304), „ist kein Kunstwerk," „Form ohne Inhalt ebensowenig." Weniger überzeugt mich seine grundsätzliche Verteidigung (S. 14, 307) der modernen Anschauung, die der Landschaft und dem Himmelsstrich eines Kunstbezirks jeden Einfluß auf die Ausbildung besonderer Kunstrichtungen abspricht. Schon die prächtige Beschreibung, die Justi selbst (S. 341) von der Darstellung des Himmels und der Luft in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gibt, beweist eigentlich das Gegenteil. Daß die Farbenpracht der venezianischen Kunst durch die Lage Venedigs als solche bedingt ist, wird niemand behaupten. Nur die Handelsbeziehungen Venedigs zu dem farbenreichen Osten sind mit Justi dafür anzuführen. Daß aber die träumerische weiche Seelen- und Farbenstimmung in Giorgiones Bildern mit der landschaftlichen Stimmung zusammenhängt, die Venedig beherrscht, führt ja auch Justi selbst (S. 307, 308) vortrefflich aus: „Statt des lebhaften, scharfkantigen aber feststehenden Farben- und Lichtspiels florentinischer Gassen die zarte, ruhige Spiegelung der Kanäle, das ewige Fluktuieren feinster Nuancen, das Flimmern der Reflexe auf den Marmorfassaden; statt der nahegerückten, eng abschließenden Gebirgsmassen die stille weite Lagune, über der nur an klaren Tagen die fernen Höhenzüge wie verträumt auftauchen." Die Meinungsverschiedenheit scheint also nur grundsätzlicher Natur, tatsächlich scheinen wir der gleichen Ansicht zu sein.

Justis Giorgione ist, wie schon bemerkt worden, ein lesbares Buch. Es ist ungemein frisch und flott, manchmal sogar lustig geschrieben. Schade nur, daß man über so viel entbehrliche Fremdwörter stolpert, die den Stil des Buches meiner Empfindung nach uneben machen. Ich weiß ja, daß unsere wissenschaftliche Sprache keineswegs aller Fremdwörter entraten kann, und es ist mir längst bekannt, daß unsere jüngeren Fachgenossen ohne Ausdrücke wie Oeuvre, Sentiment, Vente, Attribution usw. nicht auskommen zu können meinen. Aber verschönern tut das ihr Deutsch sicher nicht; und Justi geht in der fast mühsam wirkenden Übersetzung guter deutscher Hauptwörter, Zeitwörter und Eigenschaftswörter ins Fremdsprachige weit über das leider bereits üblich Gewordene hinaus. Sagt man

denn wirklich irgendwo in Deutschland (S. 81): „Es ist publik, wie Michelangelo für die sixtinische Decke ein ganz anderes Programm durchsetzte, als man intendiert hatte"? und empfindet wirklich jemand die Überschrift „Der Aspekt", den Justi seiner Einleitung gegeben, als besonders anschaulich oder beziehungsreich? Mir klingt es wie die Gelehrtensprache, die man in Deutschland vor 160 Jahren schrieb.

Der wissenschaftlichen Bedeutung des Werkes aber tut das natürlich keinen Abbruch. Jedenfalls gehört es zu den besten kunstwissenschaftlichen Büchern, die in den letzten Jahren in Deutschland erschienen sind.

3. Pietro d'Achiardis Sebastiano del Piombo

Sebastiano del Piombo gehört nicht zu den Größten der Großen. Er ist das Gegenteil eines bahnbrechenden Meisters. Er hat sich nacheinander in den Bahnen versucht, die Größere gebrochen hatten. Aber er hat dies mit solchem Erfolge getan, er hat eine Reihe von Gemälden geschaffen, die auf einer so hohen Stufe künstlerischer Vollendung stehen, daß er immerhin zu den großen Meistern gerechnet werden muß.

Bisher fehlte es an einem erschöpfenden, zusammenfassenden Werke über Sebastiano del Piombo, wenngleich schon Crowes und Cavalcaselles Behandlung des Meisters einem solchen nahe kam. Später haben besonders Morelli und Berenson neue Verzeichnisse seiner Werke gegeben, ohne doch wohl auf Vollständigkeit Anspruch zu machen; und von jüngeren deutschen Forschern haben F. Propping (1892) und Ernst Benkard (1907) Dissertationen über die Jugendwerke des Meisters geschrieben. Das umfängliche, reich mit Abbildungen ausgestattete Werk Pietro d'Achiardis über Sebastiano füllt daher ohne Zweifel eine Lücke aus; und es sei gleich gesagt, daß es, worauf schon Ad. Venturis Vorwort schließen läßt, eine tüchtige Arbeit von willkommener Gediegenheit und gesunder Anschauungsweise ist. Achiardi gehört nicht zu jenen jüngeren Kunsthistorikern, die um jeden Preis etwas Neues sagen zu müssen meinen, einerlei, ob es haltbar ist oder nicht. Es ist ihm vielmehr offenbar darum zu tun, dem tatsächlich Richtigen so nahe zu kommen wie möglich. Seine Gesamtauffassung des Meisters stimmt daher auch mit dem Urteil aller Einsichtigen überein. Daß Sebastiano zunächst in seiner Vaterstadt von der Schule Bellinis zu Giorgione übergegangen, sodann, seit 1511, in Rom sich erst von Rafael, bald aber völlig von Michelangelo beeinflussen ließ, und daß er eben seiner Unselbständigkeit wegen keinen großen Einfluß auf andere ausüben oder gar schulbildend wirken konnte, alle diese bekannten Tatsachen setzt der Verfasser aufs neue in ein helles ruhiges Licht. Daß Morelli den Meister mit Recht als den ersten Eklektiker bezeichnet habe, leugnet Achiardi, da er nicht, wie die Eklektiker, die künstlerischen Eigenschaften verschiedener Meister und Schulen zusammenzutragen und zu verschmelzen gesucht habe, sondern sich nacheinander verschiedenen Meistern und Schulen genähert und „assimiliert" habe.

Bei der Behandlung der einzelnen Werke Sebastianos, die natürlich alle, soweit Achiardi sie anerkennt, nacheinander eingehend besprochen werden, hätte ich hier und da eine durchsichtigere Auseinandersetzung mit den Ansichten anderer gewünscht. Verhältnismäßig selten läßt er sich darauf ein; aber ich muß hinzufügen, daß er mir, auch wo er seine Ansichten nicht besonders gegen andere verteidigt, in den meisten Fällen Recht zu haben scheint.

Gleich beim ersten Werk Sebastianos, der Beweinung Christi bei Lady Layard in Venedig, mit der Inschrift „Bastian — — Lucia — — fuit discipulus Joanes Bellinus", die doppelt merkwürdig ist, weil das Bild nicht im Stil Bellinis, sondern im Stil Cima da Coneglianos gehalten ist, werden freilich die Ansichten der übrigen Forscher gebührend gewürdigt. Während der jüngste deutsche Sebastiano-

forscher, Benkard, dessen Abhandlung Achiardi nicht kannte und auch noch nicht kennen konnte, zu der Ansicht Crowes und Cavalcaselles zurückgekehrt ist, daß die Inschrift falsch sei und das Bild nichts mit Sebastiano zu tun habe, und während andere, wie Morelli und Berenson, weitgehende Schlüsse über die Stellung Cimas im venezianischen Kunstleben an die Inschrift knüpfen, glaubt Achiardi das Rätsel einfach dadurch zu lösen, daß er das Bild für eine unmittelbare Kopie nach einem Werke Cimas (in St. Petersburg) erklärt, für die Sebastiano mehr zufällig in Bellinis Werkstatt den Auftrag erhalten habe. Es wird auf eine nochmalige genaue Prüfung der Echtheit der Inschrift ankommen. Nach diesem Bilde wird im Anschluß an Lionello Venturi, wie übrigens schon Konrad Langes Katalog von 1907 erwähnt, auch die „Joannes Bellinus" bezeichnete Stuttgarter Beweinung Christi für ein Jugendwerk Sebastianos erklärt. Von den Heiligengestalten in S. Bartolommeo di Rialto zu Venedig werden, wie von Benkard, nur die beiden kleineren als unbedingt echt anerkannt. Die Ungläubigkeit des Thomas in S. Niccolo zu Treviso, die von Cavalcaselle frageweis, von Berenson fragelos anerkannt wurde, wird von Achiardi wie von Benkard aus den Werken Sebastianos gestrichen; dagegen werden mit Berenson und Benkard die Salome von 1510 bei Salting in London und die Magdalena bei Cook in Richmond als feine Werke Sebastianos verzeichnet.

Von den Bildnissen, die Sebastiano in Rom unter Rafaels Einfluß malte, erkennt Achiardi in Übereinstimmung mit Morelli, mit Berenson und den meisten Kennern nicht nur die Fornarina der Uffizien, sondern auch den Violinspieler bei Rothschild in Paris, das angebliche Bildnis Rafaels in Budapest und das des Kardinals Carondelet beim Duke of Grafton in London als zweifellos an, fügt seinerseits das Bildnis des Kranken Mannes mit Pelz und Kappe in den Uffizien hinzu, läßt aber das schöne Bildnis beim Fürsten Czartoryski in Krakau, das von Berenson und anderen eine Zeitlang auf Sebastiano zurückgeführt, dann allerdings Rafael selbst zurückgegeben wurde, völlig unerwähnt.

Als Hauptwerke des michelangelesken Stils Sebastianos werden natürlich auch von Achiardi die Pietà in Viterbo, die Geißelung Christi in S. Pietro in Montorio zu Rom und der Lazarus in London anerkannt; aber auch Werke dieser Zeit, wie die bezeichnete Beweinung Christi in der Eremitage zu St. Petersburg, wie der kreuztragende Heiland in derselben Sammlung, wie die Kreuztragung und der Christus in der Vorhölle der Madrider Galerie, vier Bilder, die Berenson nicht in sein Verzeichnis der Werke Sebastianos aufgenommen hat, werden mit Recht als echt anerkannt und besprochen.

Daß einige Bilder in entlegeneren englischen Privatsammlungen, die Berenson aufgestöbert hat, von Achiardi übergangen werden, darf uns nicht wundern. Doch müßte eine erschöpfende Monographie eines Meisters derartige Bilder eigentlich wenigstens im Anhang als nicht selbst gesehene und daher nicht beurteilte Bilder verzeichnen. Mit Recht wird wohl der von Morelli und Berenson anerkannte weichliche Tod des Adonis in den Uffizien dem Meister abgesprochen, dagegen werden ihm ebenfalls mit Recht drei weibliche Bildnisse in deutschen Privatsammlungen, das bei Huldschinsky in Berlin und die beiden bei Steinmayer in Köln, zugeschrieben.

Ohne auf weitere Einzelheiten einzugehen, heben wir noch hervor, daß Achiardi klar, anregend und manierfrei schreibt. Sein Sebastiano ist unzweifelhaft ein gutes, empfehlenswertes Buch.

VI. Rafael *)

Festrede zu seinem vierhundertsten Geburtstag

Erlauchte und hochverehrte Festgenossen!

Im Vollgefühl des Schönen, das Rafael von Urbino für seine Mitmenschen geschaffen und der ganzen Menschheit bei seinem frühen Hinscheiden hinterlassen hat, feierte Europa vor dreiundsechzig Jahren den dreihundertjährigen Todestag des göttlichen Meisters. In der Berliner Akademie zum Beispiel war zur Feier des Tages ein Sarkophag zwischen goldenen Kandelabern aufgestellt. Chr. Fr. Tieck, der berühmte Bildhauer, hatte die sinnbildlichen weiblichen Gestalten modelliert, die Lorbeerkränze auf den Sarg niederlegten. An der Rückwand darüber hing die Kopie von Rafaels Selbstbildnis zwischen den Kopien nach seiner heiligen Cäcilie, nach seiner Madonna mit dem Fische und nach unserer Madonna Sistina. Vor dieser Zurüstung wurde die Rede gehalten, und Zelter leitete die Musik. Es war eine ernste Totenfeier, über die doch der naheliegende Gedanke an das unsterbliche Leben, das dem großen Toten in seinen Werken schon auf Erden beschieden worden, den Sonnenschein heller Festfreude ausgoß. Unsere heutige Feier aber verhält sich zu jener wie das Weihnachtsfest zum Karfreitag. Denn heute feiert Europa den vierhundertsten Geburtstag Rafaels. Heute hallt jubelnd in den Herzen aller Kunstgenossen, die im Tempel die Schönheit verehren, die frohe Botschaft wider, daß vor vierhundert Jahren ein Erdensohn das Licht der Welt erblickt hat, in dem die ewige Schöpferkraft der Kunst selbst Fleisch geworden war; und wahrlich, wir alle, die wir hier versammelt sind, fühlen es heute doppelt, daß die göttliche Kunst mitberufen ist, die armen sterblichen Menschen von der Not ihres sorgenreichen Erdendaseins zu erlösen.

Die Alten schrieben der Kunst ihres großen Bildhauers Phidias eine solche göttliche beruhigende und beseligende Kraft zu. Aber ach! Wie wenig von ihr hat sich bis auf unsere Tage erhalten. Kaum mehr als Trümmer und Bruchstücke, die die Nachwelt höchstens ahnen lassen, welche Wirkung einstmals von ihnen ausgegangen. Ach! Auch dem unsterblich Schönen, das irdische Gestalt gewonnen, ist auf Erden keine ewige Dauer beschieden. Deshalb haben wir alle Ursache, uns mit doppelter Liebe den Schönheitsoffenbarungen hinzugeben, deren Gebilde noch nicht den Weg alles Erdenstoffes gegangen sind. Die Schöpfungen der Malerei, die mit Farben auf Holz, Leinwand, Stein oder Kalk gezaubert worden sind, sind noch vergänglicher als die Gebilde aus Erz oder Marmor. Wer weiß, wieviel nach tausend Jahren von Rafaels Schöpfungen noch erhalten sein wird? Aber heute sind sie fast alle noch erhalten, heute können die Glücklichen, denen es vergönnt ist, sie von Ort zu Ort aufzusuchen, sich der Schönheit der meisten von ihnen noch erfreuen; und Vervielfältigungen jeder Art haben diese Schönheit durch die ganze Welt, in Hütten und Paläste, getragen. Seit bald vierhundert Jahren ist die Welt sich so

*) Diese Festrede hielt der Verfasser in Gegenwart des Königs Albert und des Prinzen Georg am 28. März 1883 für die Dresdner Kunstgenossenschaft im großen Saale der „Harmonie". Vollständig gedruckt erscheint sie hier zum ersten Male. Einzelne Angaben, die heute nicht mehr zutreffen, sind in Anmerkungen unter dem Texte berichtigt worden.

ziemlich einig darüber, daß gerade Rafaels Gemälden, von allen erhaltenen Kunstwerken vorzugsweise Rafaels Gemälden jene schöne, allseitig ausgeglichene Ruhe, Klarheit und Vollendung innewohne, die den Alten die Kunst ihres Phidias göttlich erscheinen ließ. Lassen Sie es uns also dankbar und freudig anerkennen, daß es uns, wenn manche Schöpfungen Rafaels durch ihr vierhundertjähriges Erdendasein auch einen Teil ihrer ursprünglichen Schönheit eingebüßt haben, doch noch vergönnt ist, sie mit eigenen Augen zu schauen, mit eigenen Lippen zu preisen und mit eigenem Herzen zu genießen. Es werden Jahrhunderte kommen, die das unsere darum beneiden.

Aber, meine erlauchten und hochgeehrten Festgenossen, ist es denn wirklich wahr, ist die Welt sich denn wirklich einig darüber, daß Rafaels Kunst jene Vollendung innewohne, von der ich gesprochen habe? Nun, es hat unzweifelhaft auch nach Rafaels Wirken Zeiten und Völker gegeben, deren Künstler gewaltige, große Meister geworden sind, obgleich oder weil ihre Bahnen den Bahnen Rafaels weder parallel gingen noch sie kreuzten. Mehr oder weniger ist selbst unsere eigene Zeit eine solche; und wir alle pflegen heute weit geneigter zu sein, jedem, der selbständig in seiner Art ein Höchstes gebildet hat, den Preis zuzuerkennen, als einem einzigen die Palme zu reichen; ja, wir sind heutzutage gewohnt, in nationaler Eigenheit und individuellem Gepräge größere künstlerische Vorzüge zu sehen, als in allgemeiner typischer Formenschönheit, wie sie den Schöpfungen Rafaels oder Phidias' innewohnt. Wir sind uns daher von vornherein klar darüber, daß unsere Bewunderung Rafaels unsere Bewunderung aller übrigen großen Meister, die auf anderen Wegen als er das Ziel erreicht haben, keineswegs ausschließt, ja, daß wir die äußerliche Nachbetung der Formensprache Rafaels für ein geradeso großes Unglück halten, wie die äußerliche Nachahmung irgendeines anderen Meisters. Es wundert uns daher auch nicht, zu lesen, daß schon im 17. Jahrhundert Anhänger der damaligen realistischen Richtungen gelegentlich hingeworfen haben, Rafael habe nicht malen können. Schaffende Künstler, die bahnbrechend in neuem Sinne wirken wollen, dürfen und müssen vielleicht sogar ihre Augen gegen die künstlerischen Reize anderer Richtungen verschließen. Es wundert uns daher erst recht nicht, wenn dieser oder jener junge Künstler oder Kunstgelehrte unserer Tage einmal in etwas geringschätzigem Tone von Rafael redet, als habe er „nicht malen können", als huldige er einem „konventionellen Schönheitsgefühl", als sehe er die Natur nicht mit eigenen Augen an; und solche Reden sind allerdings heutzutage so selten nicht. Ich habe sie oft genug mit eigenen Ohren gehört, und manche von Ihnen werden sie auch gehört haben: in Berlin wie in München, in Düsseldorf wie in Weimar und in Karlsruhe, kurz an allen Kunststätten, in denen junge Maler nach Neuem und Eigenem ringen. Aber in geringschätzigem Tone habe ich über Rafael doch nur von jüngeren Leuten reden hören, die den Meister entweder nur aus Stichen in kalter Linienmanier, im besten Falle aus Originalwerken seiner unentwickelten Frühzeit, wie das Berliner Museum ihrer eine Reihe besitzt, oder aus den nicht mehr eigenhändigen, sondern von härteren Schülerhänden ausgeführten Schöpfungen seiner Spätzeit kannten, wie man ihrer im Louvre zu Paris eine ganze Anzahl beieinander sieht. Überhaupt habe ich nur an solchen Orten so reden hören, wo es unmöglich war, ein eigenhändig ausgeführtes Meisterwerk aus Rafaels reifsten Jahren zu sehen; und das ist in Deutschland eigentlich nur hier in Dresden möglich; daher bin ich auch überzeugt, daß in Dresden, daß angesichts dieser sixtinischen Madonna niemals jemand, und sei er noch so einseitig oder noch so jung, wenn ihm überhaupt ein Funken wahren Kunstverständnisses gegeben worden ist, gesagt hat oder sagen wird, Rafael habe nicht malen können, er sehe die Natur nicht mit eigenen Augen an, oder er huldige einem konventionellen Schönheitsbegriff.

Vereinzelt sind solche Stimmen auch zu allen Zeiten nur gewesen. Alles in allem unterliegt es keinem Zweifel, daß „Rafael" der bekannteste und volkstümlichste

Künstlername der neueren Zeit ist. Ich bin überzeugt, daß es selbst in Deutschland mehr Menschen gibt, die nicht wissen, wer Dürer und Holbein, als die nicht wissen, wer Rafael gewesen ist. Wenn jemand in irgendeinem Zusammenhange nur einen Künstler statt aller nennen will, so nennt er unwillkürlich Rafael; man denke an Lessings Ausspruch über Rafael, wenn er ohne Hände geboren wäre. Wenn man, wenigstens bis vor kurzem, einem Meister das höchste Lob erteilen wollte, so sagte man gewohnheitsmäßig: er war der Rafael seiner Zeit oder der Rafael seines Landes oder der Rafael seines Faches, wie man Gottfried Mind den Katzen-Rafael und Willem van Velde d. J. den Marine-Rafael nennt. Wenn wir anmutigste Schönheit preisen wollen, reden wir wohl noch heute von wahrhaft rafaelischer Schönheit. Kurz, die Tatsache, daß Rafael sich vor allen Malern der Welt der größten Beliebtheit und Volkstümlichkeit erfreut, ist offenkundig. Von selbst fällt uns daher am heutigen Tage die Aufgabe zu, uns die Gründe dieser allgemeinen Wertschätzung zu vergegenwärtigen und uns ins Bewußtsein zurückzurufen, was Rafael uns allen ohne Unterschied des künstlerischen Bekenntnisses ist und bleiben wird oder doch bleiben sollte.

Fragen wir zunächst nach der Persönlichkeit Rafaels, so müssen wir freilich gestehen, daß wir weniger von ihm wissen als von den meisten anderen berühmten Malern. Subjektive Meister, wie Michelangelo, treten nicht nur in ganz anderer Weise hinter jedem ihrer Werke in eigener Person hervor, als Künstler, die so selbstlos nach Vollendung ringen, wie Rafael, sondern ihre eigenwillige Persönlichkeit prägt sich auch, vielfach anziehend, vielleicht auch abstoßend, der Mitwelt und der Nachwelt weit lebendiger ein, als die Persönlichkeit einer so ruhigen, klaren Natur, wie sie Rafael eigen war. Auch ist es besonders im Verhältnis zu Michelangelos oder Leonardos oder Dürers schriftlichem Nachlaß verschwindend wenig, was wir von eigenen geschriebenen Äußerungen Rafaels besitzen: Vielleicht eine Denkschrift über Roms antike Baudenkmäler; doch wird Rafaels Urheberschaft an dieser von den meisten Forschern der Gegenwart als ausgeschlossen betrachtet; außerdem nur fünf Briefe und vier oder fünf Sonette, die er auf Studienblätter geschrieben hatte. Das ist alles. Aber merkwürdig: aus jedem dieser Briefe spricht ein Zug von Liebenswürdigkeit, Liebebedürftigkeit, Gefälligkeit, williger Anerkennung fremden Verdienstes oder Bescheidenheit in Bezug auf seine eigenen Leistungen zu unserem Herzen; jedes dieser Sonette ist ein Liebesgedicht, jedes dieser Liebesgedichte schließt mit einer anmutig-bescheidenen Wendung, eins z. B. mit den Worten:

„Ich könnte viel von meinen Wonnen sagen;
Doch weil zu großes Glück Verderben bringt,
Will ich dich schweigend in Gedanken tragen."

Und hiermit stimmt überein, was Rafaels Zeitgenossen über ihn berichten. Freilich, von Zeitgenossen im strengsten Sinne des Wortes haben wir über Rafaels Persönlichkeit auch keine Nachrichten: Paolo Giovio, der große Humanist, spricht von der wunderbaren Geschmeidigkeit seines Genius und seiner Gabe, den Großen dieser Erde zu gefallen; ein anderer hebt seine Herzensgüte hervor. Das ist so ziemlich alles. Es ist aber auch natürlich, daß von Rafaels eigentlichen Zeitgenossen nur spärliche Urteile über seine Persönlichkeit erhalten sind. Rafael war ja erst 37 Jahre alt, als ein jäher Tod ihn dahinraffte, und die Mitwelt pflegt sich doch erst eingehend mit Künstlern zu beschäftigen, die älter als 37 Jahre sind. Entwickelte sich doch Tizian erst mit seinem 37. Jahre zu bahnbrechender Selbständigkeit. Daher wissen wir denn auch verhältnismäßig wenig von Rafaels äußerem Leben. Es läßt sich in zwei Minuten erzählen. Geboren wurde Rafael Santi im Frühjahr 1483, nach Vasari am 28. März, den die Dresdener Kunstgenossenschaft daher heute feiert, nach der steinernen Urkunde seiner von seinem Freunde, dem Kardinal Bembo,

verfaßten Grabschrift, deren Zeugnis die Wissenschaft vorzieht, am 6. April. [1]) Sein Vater war der tüchtige, im Sinne des 15. Jahrhunderts noch etwas strenge und trockene Maler und Dichter Giovanni Santi zu Urbino. Dieser starb schon 1494, als Rafael erst elf Jahre alt war. Seine fernere Jugendgeschichte ist so wenig klar, daß sie in den letzten Jahrzehnten zu endlosen gelehrten Erörterungen und Auseinandersetzungen geführt hat. Sicher ist nur, daß Rafael bis zu seinem 25. Lebensjahre, bis zum Jahr 1508, von einzelnen Ausflügen abgesehen, zuerst in Urbino, dann in Perugia und schließlich, seit 1504, wohl hauptsächlich in Florenz lebte, lernte und arbeitete, daß er 1508 durch die Vermittlung seines urbinatischen Landsmannes, des großen Baumeisters Bramante, von Papst Julius II. nach Rom berufen wurde, und daß er von diesem Zeitpunkt an bis zu seinem Tode als Hofkünstler Julius' II. und Leos X. in der ewigen Stadt lebte, wirkte und Schüler bildete.

Wie Rafael ausgesehen hat, wissen wir aus seinen Selbstbildnissen in den Uffizien und auf dem Wandbilde der Schule von Athen im Vatikan: er war schlank und elegant gebaut, sein Hals war ungewöhnlich lang und in schönem Bogen vornübergebeugt, der Adamsapfel war etwas stark entwickelt; sein bartloser Kopf zeigte ein feines Oval, edle, ja ideale Züge, schön geschwungene Brauen, strahlende große, dunkle Augen und lang auf die Schultern herabfallendes dunkles Haar! Die ganze Erscheinung war der Typus eines schönen jungen Italieners der Blütezeit des Cinquecento, zugleich der charakteristische Idealtypus eines Künstlers der Renaissancezeit. Wir können uns gar nicht denken, daß Rafael hätte anders aussehen können, als er ausgesehen hat. Von Rafaels intimem Privatleben wissen wir aus seinem eigenen Briefe an seinen Oheim, daß sein Gönner, der Kardinal Bibbiena, ihn halb gegen seinen Willen mit seiner Nichte Maria da Bibbiena verlobte, sowie aus ihrer Grabschrift im Pantheon zu Rom — sie ruht neben Rafael — daß seine Braut noch vor ihm und vor der Hochzeit starb. Verschiedene Zeugnisse aber stimmen darin überein, daß sein Herz von der Liebe eines anderen, eines schlichten schönen Mädchens, dem er bis an seinen Tod getreu blieb, gefesselt war. An jenes schöne Mädchen, dessen Bildnis man heute in der sogenannten Donna velata des Palazzo Pitti erkennen möchte, werden auch seine Liebessonette gerichtet gewesen sein. Das ist so ziemlich alles, was wir von Rafaels Privatleben wissen. Als er nun am 6. April des Jahres 1520 rasch einem hitzigen Fieber erlag, das er sich wahrscheinlich bei den ihm anvertrauten Ausgrabungen des alten Rom zugezogen, wurde die Welt sich erst recht dessen bewußt, was sie an ihm besessen und verloren hatte. Jetzt mehrten sich auch die Nachrichten über seine Persönlichkeit. Vor allen Dingen hat Vasari, der Vater der Kunstgeschichte, der acht Jahre alt war, als Rafael starb, ihn also nicht persönlich, wohl aber noch vom lebendigen Hörensagen kannte, dem Urteil über seine Persönlichkeit die Fassung gegeben, in der es ins Bewußtsein der Nachwelt übergegangen ist. Vasari sagt: „Auch halte ich unter seinen einzigen Gaben eine für so kostbar, daß sie mich ins höchste Staunen versetzt, die nämlich, daß der Himmel ihm Kraft verlieh, einen Erfolg in Künstlerkreisen zu erzielen, der dem Naturell von uns Malern ganz widerstrebt; denn alle Künstler, nicht nur die kleinen, sondern auch diejenigen, welche groß zu sein meinen (und deren erzeugt die Kunst viele), waren einig, sobald sie in Rafaels Gesellschaft arbeiteten, von solcher Eintracht, daß bei seinem Anblick jede üble Laune verschwand und jeder niedrige, gemeine Gedanke aus ihrer Seele verscheucht wurde. Eine solche Einhelligkeit herrscht zu keiner anderen Zeit, als zu der seinigen; und das kam daher, daß alle durch sein feines Benehmen und durch seine Kunst, aber noch mehr durch den Genius seiner ganzen schönen Natur überwältigt wurden. Diese war so voll von

[1]) Aus den Mitteilungen von *Ad. Michaelis* (Kunstchronik 1896, XII, Sp. 185 ff.) könnte ich nicht mit diesem Forscher schließen, daß der 29. März, sondern höchstens, daß der 7. April Rafaels wirklicher Geburtstag ist.

Liebenswürdigkeit und so reich an Güte, daß nicht nur die Menschen, sondern auch die Tiere sich vor ihr beugten. Man sagt, daß er jedem ihm bekannten oder unbekannten Künstler, der ihn um eine Zeichnung, deren er bedurfte, gebeten hatte, sofort, um ihm zu helfen, ein solches Werk seiner Hand überlassen habe; und stets hielt er eine große Zahl von Künstlern in Arbeit, die er unterstützte und die er mit solcher Liebe unterrichtete, als seien es nicht seine Gesellen, sondern seine eigenen Söhne gewesen. Daher kam es denn auch, daß man ihn nie zu Hofe gehen sah, ohne daß fünfzig Maler ihn von seinem Hause aus begleiteten, lauter gute, treffliche Künstler, die ihm Gesellschaft leisteten, um ihn zu ehren. Kurz, er lebte nicht als Maler, sondern als Fürst; deshalb, o Malerkunst, konntest auch du dich damals überglücklich schätzen, daß du einen Meister besaßest, dessen Begabung und dessen Sitten dich über dich selbst erhoben."

Sie sehen: so wenig Individuelles wir von Rafaels Persönlichkeit wissen, schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts, als Vasari schrieb, war die Ansicht verbreitet, daß Rafael einen Teil seines beispiellosen Erfolges und seiner einzigen Beliebtheit der Anmut, Reinheit und Liebenswürdigkeit seiner Persönlichkeit verdankte; und doch scheint schon Vasari diese persönlichen Eigenschaften des Meisters in erster Linie aus der Anmut, Reinheit und Liebenswürdigkeit seiner Schöpfungen gefolgert und entnommen zu haben; und doch hätten seine künstlerischen Erfolge, wenn sie hauptsächlich auf seinen persönlichen Eigenschaften beruht hätten, seinen Tod nicht jetzt schon 363 Jahre überdauern können. Seine Werke müssen uns, wie bei jedem anderen Künstler, den Schlüssel zu seinen Erfolgen geben; und um seine Werke zu verstehen, werden wir einen Blick auf seinen künstlerischen Entwicklungsgang werfen müssen. Kaum ein anderer Künstler hat größere Stilwandlungen durchgemacht als Rafael. Ohne die Kenntnis seines künstlerischen Entwicklungsganges wird man gerade Rafael niemals näher kommen können.

Bei den nahen Beziehungen, in denen der Vater des Künstlers als Poet und Maler zu dem Hofe der kunstsinnigen Herzöge von Urbino stand, die diese kleine Bergstadt zu einem der Mittelpunkte der Renaissancebewegung gemacht hatten, ist es selbstverständlich, daß in der Seele des jungen Rafael zugleich mit dem ersten Bewußtsein auch der Sinn für Wahrheit und Schönheit, für Kunst und Natur, wie das Humanistenzeitalter sie verstand, erwachte; und da sein Vater Maler war, liegt es nahe, anzunehmen, daß dieser auch sein erster Lehrer gewesen. Aber weit kann Giovanni Santi seinen Sohn, dem er in dessen zwölftem Lebensjahr entrissen wurde, nicht gebracht haben. Wer zunächst als Rafaels Lehrer an seine Stelle trat, wissen wir nicht genau. Um so weiteren Spielraum haben die Vermutungen, die darüber veröffentlicht worden sind. Stellte man seinen älteren Landsmann Timoteo della Vite, der Francesco Francias Schüler in Bologna gewesen war, aber 1495 nach Urbino zurückzog, früher zu Rafaels Schülern und Gesellen, so hält man es jetzt für wahrscheinlich, daß Timoteo nach Giovanni Santis Tode der Lehrer Rafaels in Urbino geworden sei, woraus sich dann einige Erinnerungen an Francia in Rafaels frühen Bildern erklären würden. Meinte man früher, Vasari folgend, daß Rafael, nachdem er Peruginos Schüler in Perugia gewesen, 1502 Pinturicchios Gehilfe bei dessen Freskoarbeiten in der Bücherei des Domes zu Siena gewesen sei, so sucht man dies neuerdings entschieden in Abrede zu stellen und gibt höchstens zu, daß Pinturicchio und Rafael gelegentlich einige Einzelzeichnungen voneinander benutzt haben. Sicher bleibt, daß Rafael um 1499 Schüler oder Geselle Pietro Peruginos in Perugia wurde, des bekannten Meisters, der in seinen Vorzügen und Schwächen als der typische Vertreter der umbrischen Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts erscheint. Bei schlichter, nüchterner, aber klarer und symmetrischer Anordnung zeichnen die christlichen Darstellungen der guten früheren Zeit Peruginos sich durch eine große Innigkeit der Auffassung und eine echte Gefühlswärme des Gesichtsausdrucks aus; und

bei korrekter, wenngleich noch etwas dürftiger und gebundener Durchbildung der Formen erfreuen fast alle seine Gemälde uns durch eine warme harmonische, von saftigen Ölfarben, die er zuerst in der umbrischen Schule angewandt haben soll, getragene Farbensprache. Sicher ist, daß erst Perugino von maßgebendem Einfluß auf den jungen Urbinaten wurde, und daß Rafael in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts keinen anderen Ehrgeiz zu haben schien, als seinem Meister von Perugia möglichst ähnlich zu werden. Hat seine frühe Himmelfahrt Mariä in der vatikanischen Galerie doch lange für ein Werk Peruginos gegolten! Ist sein Gemälde der Kreuzigung beim Earl of Dudley [1]) in London doch in unmittelbarster Anlehnung an Peruginos Darstellung desselben Gegenstandes S. Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz entstanden! Knüpft sein berühmtes Sposalizio, das Gemälde der Vermählung der Jungfrau in der Brera zu Mailand, in seiner streng symmetrischen Haltung zu beiden Seiten des weiter zurückliegenden Renaissancetempels doch deutlich genug an Peruginos „Schlüsselübergabe" in der Sixtinischen Kapelle an. Und doch, meine erlauchten und hochverehrten Festgenossen, keines dieser Jugendbilder Rafaels konnte Perugino geschaffen haben, jedes von ihnen zeigt den Stil des Meisters von Perugia auf einer höheren, freieren, reineren Stufe. Die Kompositionen sind geschlossener, die Formen edler, die Bewegungsmotive lebendiger, der Gesichtsausdruck ist sinniger und, wenn ich es so ausdrücken darf, keuscher in der religiösen Empfindung. Unbewußt und fast unmerklich trug Rafaels Natur- und Schönheitsgefühl ihn über die konventionell werdende Kunst seines Vorbildes hinaus, und wenn auch Rafaels Bilder aus dieser Epoche trotzdem mehr oder weniger konventionell auf uns wirken, so tun sie das eben nur, insoweit sie Spiegelbilder der Kunst Peruginos sind; der Kenner aber sieht schon an ihnen deutlich, wie Rafael sich zur freien, eigenen Anschauung und Empfindung emporarbeitet.

Dann, seit 1504, wenn nicht schon früher, taten die Wunder der florentinischen Kunst sich vor Rafaels Augen auf. Schon vor 100 Jahren hatte Masaccio mit seinen Fresken in der Brancaccikapelle hier zum ersten Male seit der Zeit der alten Griechen — ziemlich gleichzeitig mit den ähnlichen Bestrebungen der Gebrüder van Eyck im Norden — die in der Malerei schlummernden Kräfte geweckt, hatte gezeigt, daß es möglich sei, die Gestalten sich perspektivisch richtig im Raume bewegen zu lassen und statt der sinnbildlichen Ausdrucksweise des Mittelalters uns die Dinge selbst vor Augen zu führen. Gerade jetzt aber hatten Leonardo da Vinci und Michelangelo Buonarroti hier vollendet, was Masaccio begonnen hatte; gerade jetzt (gerade 1505) hatten diese Meister hier die beiden großen Kartons ausgestellt, Michelangelo den der badenden Soldaten, Leonardo den der Reiterschlacht, die bahnbrechend und epochemachend die neue Ära des 16. Jahrhunderts heraufbeschworen, jene neue Blütezeit der Kunst, mit der verglichen selbst die Kunst Masaccios und seiner Nachfolger nur erst als herbe Frühlingsknospenzeit erscheint. Hier zum ersten Male seit der Antike waren die Stilgesetze lebendig bewegter, großartiger, alles Überflüssige verschmähender Komposition gefunden und nicht etwa in Nachahmung der Antike, sondern aus eigener innerer Überzeugung des Künstlers heraus gefunden worden. Hier erst waren Formen menschlicher Gestalten wieder entdeckt, die getreue Spiegelbilder der Wirklichkeit und zugleich Abbilder einer höheren, göttlichen Natur zu sein schienen. Hier erst verschmolzen Idealismus und Realismus zu jener innigen künstlerischen Einheit, die über alle Schulrichtungen hinausweist. Und gerade damals hatte auch Fra Bartolommeo, der wahrheitliebende Predigermönch, der dem religiösen Ausdruck ernste, feierliche Würde, der Komposition seiner Altarbilder einheitliche, pyramidale Gruppenbildung, dem florentinischen Kolorit mit der Öl-

[1]) Dann in der Sammlung Mond in London, mit dieser wohl jetzt in die National Gallery gekommen.

farbe männliche Kraft und tiefes Feuer gab, seine Tätigkeit nach fünfjähriger Zurückgezogenheit auf der Grundlage der Errungenschaften der neuen Ära wieder aufgenommen. Alles das tat sich vor Rafaels Blicken auf. Wir hören, daß er in der Brancaccikapelle nach den Fresken Masaccios, im Rathause nach den Kartons Leonardos und Michelangelos zeichnete; und seine Werke zeigen, einen wie tiefen Eindruck die Kunst Fra Bartolommeos auf ihn machte. Einige Altarblätter seiner florentinischen Zeit, wie die Madonna Ansidei beim Herzog von Marlborough zu Blenheim bei Oxford[1]) und wie die Madonna del Baldacchino im Palazzo Pitti zu Florenz, könnte man in Nachbildungen beinahe für Werke Fra Bartolommeos halten; und als Rafael 1505 in der Kirche San Severo zu Perugia das obere Halbrund der Freskodarstellung der Verehrung der heiligen Dreieinigkeit durch Kamaldulenser schuf — am weitesten zurück Christus zwischen Engeln im Mittelpunkt des himmlischen Wolkenhalbkreises, zu jeder seiner beiden Seiten drei Heilige, in perspektivischer Verschiebung den Halbkreis schließend — da entlehnte er nicht nur das Hauptmotiv, sondern auch Nebenmotive, wie das Gewandstück, unter dem des Weltenrichters Fuß hervorblickt, unbedenklich der ähnlichen Darstellung, die Fra Bartolommeo in S. Maria Nuova zu Florenz gemalt hatte; aber auch hier ist Rafaels Komposition eine höhere, reinere Stufe derjenigen seines Vorbildes, auch hier ist seine Formengebung im einzelnen noch weiter und freier, der Ausdruck seiner Köpfe, in dem freilich noch immer ein Stück Peruginos nachklingt, noch sprechender und tiefer, noch vornehmer und geistiger. Und dann die zahlreichen florentinischen Madonnen und heiligen Familien Rafaels: die Madonna im Grünen in Wien, die schöne Gärtnerin im Louvre, die Madonna mit dem Stieglitz in den Uffizien, die Madonna des Großherzogs im Palazzo Pitti, die Madonna mit dem Lamme in Madrid und wie sie alle heißen: auf wie ganz anderem Boden stehen sie, als die ähnlichen Darstellungen seiner peruginesken Frühzeit. Die perugineske schwärmerische, aber absichtliche Empfindsamkeit ist ganz geschwunden. Das Göttlichste kommt durch das schönste Menschliche zur Darstellung. Blühende Landschaften umrahmen die heiligen Gestalten und Gruppen. Anmutig sittenbildliche Motive reinsten Familienglückes liegen ihrer Anordnung zugrunde. Es ist etwas Florentinisches, Weltliches in der natürlichen Auffassung dieser Madonnen; aber während die Madonnen der Florentiner des 15. Jahrhunderts, Lippis, Filippinos, Credis usw., ihre Weltlichkeit oft nüchtern und hausbacken zur Schau tragen, erhebt Rafael die seinen bei aller ihrer Natürlichkeit durch den Adel der Linienführung über die Alltäglichkeit hinaus in das überirdische Reich feinster und reinster Schönheit; und der Geist, der aus ihnen spricht, ist der Geist der feinfühlendsten, sittenreinsten, edelsten Menschlichkeit. Und dann die Bildnisse, die Rafael schon jetzt schuf: zum Beispiel die prächtigen, mit feinen Landschaftsgründen ausgestatteten Bildnisse des Angelo Doni und seiner Gemahlin[2]) im Palazzo Pitti zu Florenz; in ihnen zeigt er in fast überraschender Weise schon jetzt die realistische Kraft und die realistisch-malerische Technik, die ihm, mit vornehmer Auffassung verbunden, zu Gebote stand, wo es galt, realistisch zu sein. Endlich lernte Rafael in Florenz aber auch einsehen, daß es mit dem engen Anschluß an die Kompositionen anderer nicht getan sei, daß er versuchen müsse, biblische Darstellungen aus seiner eigenen Phantasie heraus zu komponieren; und er machte den Versuch; er komponierte die Grablegung der Galerie Borghese zu Rom. Das Motiv der in halber Wendung rechts am Boden sitzenden Frau, die die ohnmächtige Schmerzensmutter auffängt, stammt offensichtlich aus Michelangelos Uffizien-Madonna; aber die gesamte Komposition ist Rafaels Eigentum. Die erhaltenen Skizzen

[1]) Jetzt in der National Gallery zu London.

[2]) Wenn sie, wie R. Davidsohn im Repertorium, XXIII, S. 2 (1900) dargetan, auch nicht Angelo Doni und seine Gattin darstellen, bleiben sie doch gute Bildnisse der florentinischen Zeit Rafaels.

zeigen sie uns auf verschiedenen Entwicklungsstufen und beweisen, wie mühsam das ganz eigene Schaffen Rafaels damals noch war und welche Arbeit es ihn kostete, das gestellte Problem zu lösen. Dem vollendeten Bilde sieht man noch etwas von dieser Mühe an; es hat noch etwas Absichtliches und Gequältes; aber es wirkte doch neuartig. Rafael hatte doch eine neue, eigene Darstellung zustande gebracht; und das Bild gefiel; und der Meister hatte den Weg zur Selbständigkeit gefunden. So stand es mit seiner Entwicklung, als ihn 1508 die Berufung nach Rom traf.

Rom war damals die Hauptstadt des europäischen Geisteslebens, der Brennpunkt des Humanismus so gut wie der Mittelpunkt der Kirche. Gerade im Vatikan verstand man es damals, die Perlen altheidnischer Weltanschauung in der goldenen Fassung der christlichen Religion zur Schau zu tragen. Erst etwas später, nach der Reformationsbewegung in Deutschland, entwickelte sich die bewußte Rückkehr zu strengen kirchlichen Anschauungen. Rafael erweiterte am Gestade des Tiber zunächst seinen geistigen Gesichtskreis und sein künstlerisches Stoffgebiet. Die große Hauptaufgabe, die ihm in Rom gestellt wurde, war bekanntlich die Bemalung der Wände und der Decken einer Reihe von Zimmern und Räumen des Vatikans. Die Vollendung des Ganzen, zu dem er die Entwürfe gemacht, erlebte er nicht mehr. Eigenhändig, oder so gut wie eigenhändig, führte er überhaupt nur die Gemälde in zweien der vatikanischen Zimmer aus, in der Stanza della Segnatura und in der Stanza d' Eliodoro. Die Gemälde dieser beiden Zimmer aber zeigen Rafael auf der Höhe der Schaffenskraft, die er während seiner ersten römischen Epoche zwischen 1508 und 1513 unter dem Pontifikate Julius' II. erreicht hatte. Die Gedanken zu diesen umfangreichen, teils sinnbildlichen, teils geschichtlichen Darstellungen mögen ihm von den vatikanischen Humanisten eingegeben worden sein; die Kompositionen und ihre Durchführung sind sein eigenstes Eigentum; und die zahlreichen Studienblätter seiner Hand, die sich zu den meisten dieser Bilder erhalten haben, beweisen, wie rastlos er arbeitete, wie unablässig er nach immer höherer Vollendung rang. Zwischen den Bildern der Stanza della Segnatura und denen der Stanza d'Eliodoro ist denn auch noch eine gewaltige Weiterentwicklung bemerkbar. An großartig monumentaler Gestaltung eines Gedankeninhalts — bekanntlich sind die vier großen Geistesmächte Religion, Philosophie, Recht und Dichtkunst oder sagen wir Kirche, Wissenschaft, Staat und Kunst hier in allegorischen und symbolischen Gemälden dargestellt — an wunderbarer dekorativer Anpassung des Linienflusses an den gegebenen Raum, an tiefer, satter Farbenpracht, an stiller, in sich vollendeter Würde und Größe der Charaktere steht die zuerst gemalte Stanza della Segnatura unerreicht da. Rafael ist hier ganz er selbst, ganz der Rafael, zu dem er sich, aus der umbrischen und florentinischen Schule hervorgegangen, in Rom entwickelt hatte. In dem zweiten Zimmer, der Stanza d'Eliodoro, hatte Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle mit ihrer neuen subjektiven Formensprache es ihm bereits angetan: besonders in den Deckenbildern, deren Kompositionen, übrigens schon nicht mehr von Rafael selbst gemalt, ganz unter dem Banne Michelangelos stehen, aber auch in den großartigen Wandbildern, in denen er einerseits zeigt, daß er gelernt hat, dramatische Handlungen mit dramatischer Wucht und Geschlossenheit, ja hier und da schon mit etwas absichtlichen Bewegungsmotiven darzustellen, andererseits aber beweist, daß er im Anschluß an die Natur und vielleicht auch im Wetteifer mit dem Venezianer Sebastiano del Piombo, der damals in Rom arbeitete, zu einer malerischeren Behandlung, einer größeren atmosphärischen Vertiefung des Raumes, ja (z. B. in der Befreiung Petri aus dem Kerker) zu einer kunstvoll der Natur abgesehenen nächtlichen Doppellichtwirkung hindurchgedrungen ist. Diese realistischen und technischen Studien kamen dann besonders in seinen Tafelbildern aus dieser Zeit zur Geltung: in seinen Bildnissen, wie der sprechend lebendigen und realistisch kräftigen Darstellung Papst Julius' II. in den Uffizien, in seinen heiligen Familien, wie der ruhig-mütterlichen

Madonna della Sedia des Palazzo Pitti, in der großartigen Madonna mit dem Fische der Madrider Galerie und vor allem in der längst der vatikanischen Sammlung einverleibten Madonna di Fuligno, die, wenn ein heutiger Realist sie gemalt hätte, schon wegen des individuellen Lebens in ihren Charakterköpfen, wegen der tiefen goldenen Leuchtkraft ihrer Farben, wegen der natürlichen Auffassung der Landschaft Aufsehen erregen würde. Rafael war sich jetzt nämlich längst klar darüber, daß er, um in selbständiger Größe dazustehen, noch mehr die Natur, als seine Vorgänger studieren müsse; und wie er die Natur studiert, beweisen eben diese Bilder, beweisen aber auch die zahlreichen Aktstudien seiner Hand, die sich erhalten haben: für dasselbe Motiv oft eine Reihe verschiedener Gestaltungen, für jede Stellung, die er in seinen Gemälden verwendete, die eingehendsten Zeichnungen nach dem lebenden Modelle. Nur zeigt daneben freilich eine Schöpfung, wie die Madonna della Sedia, die unvergleichlich schön ins Rund gesetzt ist, daß Rafael das Naturstudium nur für die eine Seite, daß er die Durchdringung seiner Schöpfungen mit dem lautersten Schönheitsgefühl für die ebenso unerläßliche andere Seite des Kunstschaffens hielt. Einige Male hatte es den Anschein, als wolle Michelangelo, „der Mann des Schicksals", wie Jakob Burckhardt ihn genannt hat, auch ihn, wie so manchen anderen, das eigene Verhältnis zur Natur verrücken. Als er den Propheten Jesaias in S. Agostino malte, konnte er sich so wenig von Michelangelos Propheten in der Sixtinischen Kapelle losmachen, wie früher von Fra Bartolommeos Himmelsglorie in S. Maria nuova zu Florenz oder von verschiedenen Darstellungen Peruginos. Aber Rafael war jetzt doch bereits zu männlich entwickelt, und die Natur und das eigene Schönheitsgefühl waren ihm zu sichere Leitsterne geworden, als daß er sich dauernd in den Bann der Formen- und Bewegungssprache Michelangelos hätte begeben können. Lernen nur wollte er auch von ihm; lernen wollte er überall; und er hat von ihm gelernt; und ein leicht michelangelesker Anklang findet sich in vielen Werken seiner letzten römischen Zeit.

Diese beginnt mit dem Pontifikate Leos X., des leichtlebigen, kunstsinnigen Mediceers, der mit Rafael wie mit Michelangelo Großes vorhatte und doch beiden keine Befriedigung und ruhige Weiterentwicklung gewährte: Michelangelo nicht, weil er ihn seine Zeit in den Steinbrüchen von Carrara und Pietrasanta vergeuden ließ, Rafael nicht, weil er ihm allzuviel zumutete. Rafael mußte sich unter ihm — im Anschluß an Bramante und Baldassare Peruzzi — zum Baumeister entwickeln; er wurde 1514 sogar zum Oberdombaumeister an St. Peter ernannt. Von seinen Entwürfen für die Peterskirche, die durch ihn ihr Langhaus wieder erhielt, ist kaum etwas ausgeführt worden. Für Kapellen und Paläste aber hat er herrliche Entwürfe, die auch ausgeführt wurden, geschaffen. Ich kann hier so wenig auf sie eingehen, wie auf seine gelegentlichen bildnerischen Arbeiten. Sogar zum Archäologen mußte Rafael sich unter Leo X. entwickeln. Dieser übertrug ihm 1515 die Aufsicht über alle Ausgrabungen antiker Monumente in Rom; und wir dürfen Rafaels Tätigkeit auf diesem Gebiete nicht unterschätzen. In der Hauptsache aber sollte er doch Maler bleiben; und ihm wurden immer neue Wände, die er mit Fresken schmücken sollte, immer neue Altäre, die er mit Andachtsbildern versehen sollte, überwiesen, ihm wurden immer neue Aufträge zuteil, Bildnisse und Staffeleibilder für den Zimmerschmuck zu malen. Wo sollte er die Zeit dazu hernehmen? Er gewöhnte sich jetzt daher daran, nur die Entwürfe zu den Schöpfungen zu machen, die bei ihm bestellt wurden, und die Ausführung Schülerhänden zu überlassen; und mit dadurch erklärt es sich auch, daß es ihm jetzt fast gleichgültig zu werden schien, ob er Zeichnungen für Gebäude, für Bildhauerwerke, für Kupferstiche, für Mosaiken oder für Gemälde lieferte; und eben deshalb ist die Vorfrage bei der Betrachtung eines Gemäldes seiner letzten sieben Lebensjahre stets, ob er es auch eigenhändig ausgeführt hat. Wohl zeigen auch die großen Freskenfolgen, die bei ihm bestellt

wurden, deren Ausführung er aber seinen Schülern überließ, daß er jetzt auf der Höhe seiner Kunst stand, einer Höhe, auf der es ihm anscheinend spielend gelang, die Geschichte, die er erzählen wollte, so natürlich, so überzeugend, so lebendig wie möglich und zugleich im wirksamsten, den gegebenen Raumverhältnissen wie von selbst sich anschmiegenden, manchmal sogar bereits über die dekorative Notwendigkeit hinausgehenden Linienflusse zu erzählen. Bei näherer Betrachtung wird man aber schon in der dritten der vatikanischen Stanzen, der Stanza dell' Incendio, ein Nachlassen des ruhigen Zusammenschlusses alles Einzelnen zum einheitlichen Ganzen bemerken. In der vierten Stanze, dem Saale der Konstantinschlacht, hat Rafael eigenhändig so wenig etwas ausgeführt wie in dem Saale der Villa Farnesina, der unter seiner Leitung mit den berühmten Fresken aus der Geschichte Amors und Psyches geschmückt wurde, und wie in den Gewölbekappen der vatikanischen Loggien, die in reichster Groteskenumrahmung 52 kleine Darstellungen aus dem Alten Testamente enthalten; und doch wirkte in jener „Stanza dell' Incendio" neben den vielfach nachgebildeten geschichtlichen „Haupt- und Staatsaktionen" der drei übrigen Darstellungen gerade das Bild des Borgobrandes, nach dem der Raum benannt wird, durch seine volkstümlich sittenbildliche und zugleich pathetische Auffassung des Vorganges auf Jahrhunderte hinaus weiter; und doch gehören jene Fresken aus dem Leben Amors und Psyches in der Villa Farnesina, die der unverhüllten Schönheit jugendlicher Gestalten ihre natürlichen und monumentalen künstlerischen Rechte wahren, zu den bahnbrechenden Schöpfungen der italienischen Hochrenaissance; und doch haben jene 52 Darstellungen aus dem Alten Testament als „Rafaels" Bilderbibel in ihrer Art eine Weltwirkung ausgeübt.

Freilich zeigen auch die von Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni und anderen Schülern Rafaels nach seinen Entwürfen ausgeführten Madonnen und heiligen Familien aus dieser Zeit, wie die sogenannte Perle im Madrider Museum, die Madonnen Franz' I. im Louvre zu Paris und viele andere, daß er an der immer reicheren Durchbildung des anfangs so schlicht behandelten Motivs rastlos weiterarbeitete. Freilich zeigen auch die Stiche nach Rafaels Zeichnungen von Künstlern wie Marc Anton, Agostino Veneziano, Marco Dente und dem Meister mit dem Würfel, die vielleicht mehr als alles andere dazu beitrugen, Rafaels Formensprache über die ganze Erde zu verbreiten, seinen Erfindungsreichtum und sein Schönheitsgefühl in ihrer vollsten Ausbildung. Freilich sind die berühmten, jetzt im South Kensington Museum aufbewahrten großen Kartons mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte für die Wandteppiche der Sixtinischen Kapelle, obgleich sie auch unzweifelhaft unter der Beihilfe seiner Schüler hergestellt worden sind, [1]) vielleicht die großartigsten monumentalsten historischen Kompositionen, die jemals geschaffen worden sind.

Aber allen diesen zahlreichen, unter der Mitwirkung seiner Schüler entstandenen und zumeist von ihnen ausgeführten, Werken gegenüber erscheinen uns die Gemälde, die Rafael in diesem letzten Zeitraum seines Lebens, der ja seine frischeste männliche Jugendkraft umspannte, eigenhändig oder im wesentlichen eigenhändig geschaffen hat, in der meisterhaften Kraft und Klarheit, Wucht und Breite ihrer technischen Durchführung, in der vollkommenen Ausgeglichenheit der Naturwahrheit und der Himmelsschönheit ihrer Formensprache, in der satten, warmen Harmonie ihrer Farbengebung und in der unvergleichlichen Hoheit ihres seelischen Ausdrucks doch als Wunderwerke aus einer höheren Welt. Von seinen eigenhändigen Fresken dieser Art seien die schönen Sibyllen in der Kirche Santa Maria della Pace in Rom, sei aber vor allem die köstliche Galatea der Villa Farnesina hervorgehoben, die man nur unmittelbar nach den Fresken aus der Geschichte Amors und Psyches

[1]) In ein schärferes Licht ist der geringe eigenhändige Anteil Rafaels an allen diesen Arbeiten durch H. Dollmayers Abhandlung „Rafaels Werkstätte" im Wiener Jahrb. der kunsthist. Sammlungen 1895 (XVI, S. 231) gerückt worden.

im Nachbarsaal zu betrachten braucht, um sich des Unterschiedes zwischen eigenhändigen Werken und den Arbeiten seiner Schüler aus dieser Zeit bewußt zu werden. In der schönen Galatea, die in ihrem von Delphinen gezogenen Muschelwagen stehend, über das Meer dahingleitet, haben Realismus und Idealismus, Natur und Mythe, Antikes und Modernes einen unauflöslichen Bund miteinander geschlossen. Auf diesem Boden der reifsten Kunst aller Zeiten und Völker stehen von den späten Ölgemälden Rafaels zunächst seine Bildnisse, in denen sich alle Fortschritte verkörpern, die die Bildniskunst damals in der natürlichen Schlichtheit der Auffassung der Persönlichkeiten und in der vornehmen Durchgeistigung ihrer Charaktere gemacht hatte. Ich erinnere nur an das auch koloristisch machtvolle Gruppenbild Papst Leos X. mit den Kardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici im Palazzo Pitti, an das Doppelbildnis der Staatsmänner Navagero und Beazzano im Palazzo Doria in Rom und an das unvergleichliche Louvrebild des Baldassare Castiglione, das seiner Auffassung und seiner malerischen Behandlung nach zu den köstlichsten Schöpfungen der Bildnismalerei gehört. Gerade diese Bilder zeigen, wie nahe Rafael in seiner reifen Zeit der Natur stand. Wie hoch er sich aber zugleich über die irdische Natur zu erheben wußte, zeigen namentlich seine drei großen späten eigenhändigen Altarblätter: die herrliche Vision der heiligen Cäcilie in der Pinakothek zu Bologna, unsere göttliche Madonna Sistina, die Ihnen allen vor Augen und im Herzen steht, und die großartige Verklärung Christi im Vatikan, deren oberen Teil er erst vollendet hatte, als der Tod ihn überraschte. Es ist bezeichnend, daß gerade diese Bilder, an deren eigenhändige Ausführung der Meister jetzt noch ging, sich schon durch die Visionen, die sie wiedergeben, in den Dienst ganz besonderer technischer und geistiger Probleme stellten, ganz besondere Lichtwirkungen und seelische Ausstrahlungen zu schildern hatten. Hier galt es, Neues und Eigenartiges zu schaffen; und Rafael war jetzt eben der Mann dazu, nur noch Neues und Eigenartiges selbst auszuführen; das übrige überließ er seinen Schülern. Fast scheint es, als hätte der siebenunddreißigjährige Künstler jetzt erst am Anfang einer ganz neuen Entwicklung gestanden. Da griff das Schicksal unbarmherzig ein und raffte ihn dahin und ließ der Mitwelt das Nachsehen und der Nachwelt das Rätsel, welche Aufgaben Rafael sich wohl noch gestellt und gelöst haben würde, wenn er ein normales Lebensalter erreicht hätte.

Nun, meine erlauchten und hochverehrten Festgenossen, ich denke, aus diesem kurzen Überblick über Rafaels künstlerischen Entwicklungsgang werden die Ursachen seines Weltruhms sich zu großem Teil von selbst ergeben haben. Rafael war, wie wir gesehen haben, ursprünglich kein subjektives und eigenwilliges Genie, wie Michelangelo, wie Correggio, wie Rembrandt, die man überhaupt nicht versteht, wenn man auf ihre Eigenart nicht eingehen will oder kann; Rafael war wenigstens anscheinend von Haus aus sogar mit geringer Selbständigkeit ausgestattet; er gab sich nacheinander selbstlos allen Einflüssen hin, die auf ihn einwirkten; er hatte das ahnungsvolle Streben, sich alles Gute und Schöne, wo immer es ihm entgegentrat, tief innerlich anzueignen und es mit voller Hingabe zu verarbeiten; und eben deshalb wurde er auch von allen verstanden; eben deshalb fand jeder einen ihm sympathischen Zug in seinen Werken; eben deshalb schmeichelte er sich den Sinnen und dem Empfinden aller Beschauer ein. Aber freilich, wenn er weiter nichts gewesen wäre als ein geschickter Anempfinder, dann hätten seine Erfolge keine lange Dauer haben können, dann wäre er, wie hundert eklektische Nachahmer ihrer Vorgänger, sehr bald wieder verdienter Vergessenheit anheimgefallen. Rafael mußte bei aller anscheinenden Selbstlosigkeit doch große und fesselnde eigene Eigenschaften besitzen, um so gefeiert zu werden, wie er nunmehr seit bald 400 Jahren gefeiert wird; und auch diese Eigenschaften des Meisters haben wir kennen gelernt. Ich habe ja schon gesagt, daß er den Stil jedes Vorgängers, der es ihm gerade angetan hatte, mit frischem Natur- und Stilgefühl jedesmal zu einer höheren Stufe reinerer Vollendung

emporhob; und auf diese Weise gelangte er schließlich doch zu einem neuen, nur ihm eigentümlichen Stile, dessen Adel sich wie ein leichter Hauch schon über seine frühesten, absichtlich in der Art Peruginos gehaltenen Werke legt, um sich in seinen reifsten Schöpfungen, wie unserer Sixtinischen Madonna, in voller Selbständigkeit zu entfalten. Die Eigenschaften, die ihm diese Entwicklung ermöglichten, waren: ein inniges Empfinden für die Natur, mit der er freilich nicht wie ein Knecht mit seinem Herrn, sondern frei, wie ein Freund mit seinem Freund verkehrte, ein eiserner Fleiß, mit dem er, sich nie genügend, immer neuen Zielen zustrebte und sich alle technischen Kenntnisse und Fähigkeiten seiner Zeit aneignete, eine seltene Kraft geistiger Erfassung und Verarbeitung der ihm gestellten künstlerischen Aufgaben, ein heiliger Ernst, den idealen Inhalt seiner Darstellungen voll und ganz zum Ausdruck zu bringen, vor allem aber eben jenes angeborene reine Schönheitsgefühl, wie es seit fast 2000 Jahren kein Sterblicher besessen hatte. Darin liegt eigentlich der Schlüssel zu Rafaels Erfolgen. Wir, die wir Rafaels aus Natur- und Stilgefühl entsprossene Formenschöhneit aus tausend Nachahmungen und nur allzu oft aus leeren, langweiligen Nachahmungen kennen, wir, denen seine Formensprache hundertmal verwässert und verzuckert entgegengetreten ist, können uns kaum vorstellen, wie einer Zeit zumute sein mußte, die diese volle, ganze Schönheit noch nie gesehen hatte, wie ihr zumute sein mußte, als Rafael diese Schönheit plötzlich vor ihren trunkenen Blicken enthüllte. Wie aber erläutern wir diese Schönheit? Apelles, der große griechische Maler, den man den antiken Rafael genannt hat, wie Rafael den modernen Apelles, räumte manchen seiner Nebenbuhler in manchen Stücken den Vorzug vor sich ein; nur in der Charis, in der Grazie oder sagen wir geradezu im Schönheitsgefühl übertraf er sie nach seiner eigenen Aussage alle; und ganz ähnlich urteilt Rafaels ältester Biograph Paolo Giovio, wenn er den Werken des Meisters vor allem die Eigenschaft der Venustas, die er selber durch Grazie interpretiert und die wir ebenfalls mit Schönheitsgefühl übersetzen können, zuschreibt. Wie aber, frage ich nochmals, erläutern wir dieses Schönheitsgefühl? Nun, den Begriff des vollkommenen Schönen festzustellen, haben alle Ästhetiker der Welt vergebens gesucht. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen," sagt Goethe. Als Symptom dieser rafaelischen Schönheit aber können wir das vollkommene, harmonische Gleichgewicht aller künstlerischen Eigenschaften bezeichnen, die bei anderen Künstlern einzeln in den Vordergrund zu treten pflegen. In Rafaels eigenhändig ausgeführten reifsten Werken — und deren Anzahl ist freilich nicht groß — drängt sich das Naturstudium nicht vor, und doch beruhen gerade sie auf dem liebevollsten Eingehen auf die Natur — drängt sich die Anordnung nicht vor, und doch liegt gerade in ihrer klaren, übersichtlichen, immer den Inhalt erschöpfenden Anordnung ihre Allgemeinverständlichkeit und Allgemeinbeliebtheit — drängt sich die Zeichnung nicht vor, und doch besteht gerade in ihrem Linienrhythmus ein Hauptteil ihres Zaubers — drängt sich die Farbengebung nicht vor, und doch hat Rafael auch auf dem Gebiete der Farbenharmonie in seinen reifsten Schöpfungen ewiggültige Wirkungen erzielt. Niemals prunken seine Gemälde mit ihrer malerischen Technik; und doch leisten sie schließlich — sehen Sie nur die Engel und den heiligen Sixtus unseres Madonnenbildes daraufhin an — Außerordentliches, fast Modernes an flüssiger Breite und Eindringlichkeit der Pinselführung. Niemals tritt der geistige Inhalt seiner Schöpfungen uns losgelöst von seiner irdischen Erscheinung entgegen; und dennoch ist gerade der seelische Zauber, den Rafaels reife Bilder ausstrahlen, unnachahmlich. Von allen Renaissancekünstlern hat vielleicht nur Rafael die Mysterien der christlichen Religion ohne asketischen Beigeschmack vollständig überzeugend dargestellt. Sehen Sie dem Christkind, das unsere Madonna auf den Armen trägt, in die Augen: es ist ganz Kind, aber zugleich ganz Weltenheiland. Welche Leidenstiefe, welche Herrscherhoheit, welche Siegesgewißheit in diesen Augen!

Sie könnten einen Ungläubigen bekehren. Man könnte von ihnen sagen, was die Alten vom Zeus des Phidias sagten: er habe der Religion ein neues Moment hinzugefügt. Und von allen modernen Künstlern hat auch nur Rafael die Mysterien des antiken Schönheits- und Liebesglaubens ohne Sinnenschwüle und Eigensucht vollständig überzeugend wiedergegeben. Betrachten Sie seine schöne Galatea in der Farnesina. Hier strotzt alles von sinnlicher Lebensfülle, von üppiger Liebessehnsucht; in den Augen der Göttin spiegelt die Weltmacht des Eros sich wider; und doch: wie keusch, wie edel, wie rein, wie schön ist alles, wie ganz im Sinne des Altertums, denen Schönheit und Liebe selbst heilige Mächte waren, ist das Ganze aufgefaßt!

Gerade dieses alles adelnde Schönheitsgefühl, verbunden mit der eindringenden Menschheitsliebe des Meisters und seiner Kunst, jeden Gegenstand in der ihm am besten entsprechenden Weise wiederzugeben, verleiht Rafaels Werken jenen Zug großartiger Objektivität, derentwegen wir ihn den subjektiven Formenidealisten, wie Michelangelo, und den subjektiven Farbenidealisten, wie Rembrandt, als Großmeister objektiver Kunst gegenüberstellen. Es ist eine, wenn auch schon oft ausgesprochene, doch nicht oft genug zu wiederholende Wahrheit, daß wir vor Rafaels besten Werken die Kunst und den Künstler vergessen, aber auch die Welt um uns und das alltägliche Leben, das uns herabzieht, vergessen, um im Verkehr mit seinen Gestalten, als seien sie wirklich, ein höheres, geistiges Leben zu führen.

Im letzten Grund freilich sind dieses Schönheitsgefühl und die Überzeugungskraft doch auch subjektive Eigenschaften Rafaels. Wie subjektiv sie sind, davon müßten alle Nachahmer Rafaels zu erzählen wissen. Nicht einmal kopieren konnten sie ihn. Sehen Sie nur die Augen des Sixtinischen Christkindes auf allen, auch den besten Stichen an. Wo ist da jenes unbeschreibliche Etwas geblieben, das uns im tiefsten Innern erglühen macht; und wer Rafaels Formensprache kalt und berechnend nachahmen will — tausend Beispiele aus drei Jahrhunderten zeigen es — verfällt unfehlbar langweiliger und flacher Äußerlichkeit. Durch Nachahmung der Schönheitslinien Rafaels ist nichts gewonnen; wer Rafaels angeborenes Schönheitsgefühl nicht hat, mag immer noch viel von seinem Fleiß, seiner Beharrlichkeit, seinem offenen Auge für alles Schöne in Kunst und Natur lernen, aber ein Rafael kann er nicht werden; ja, er wird besser tun, von Rafael gerade nur zu lernen, daß er die alten Meister zwar studieren soll, schließlich aber doch nur etwas erreicht, wenn er die Natur und das Leben mit den Augen seines Volkes und seiner Zeit, kurz, mit seinen eigenen Augen anschaut.

Eben der Unnachahmlichkeit Rafaels wegen aber kehren wir alle immer wieder zu ihm als dem Urquell der Schönheit zurück; eben weil wir wissen, daß der Genius der Schönheit sich nur alle paar tausend Jahre einmal so rein und restlos offenbart, wie in Rafael, schlägt das Herz der Menschheit bei jeder neuen Jahrhundertfeier seines Wirkens ihm höher und dankbarer entgegen; eben deshalb jubeln wir auch heute: Rafael ist geboren! Die ewige Schönheit hat Wohnung in einem sterblichen Menschen genommen und sich durch ihn in unsterblichen Schöpfungen erhebend, erquickend und tröstend offenbart!

VII. Rafaels Sixtinische Madonna*)

Daß die größten Gegner des Klassizismus zugleich die feurigsten Verehrer wahrhaft klassischer Kunstwerke zu sein pflegen, ist durchaus kein Widerspruch, sondern nur die notwendige Folge einer richtigen Würdigung des Unterschiedes zwischen klassischer und klassizistischer Kunstweise. Klassisch bedeutet nichts mehr und nichts weniger als überall und ewig gültig. Klassisch nennen wir die Kunstwerke vergangener Zeiten, zu deren begeisterter Bewunderung, wenn vorüberziehende Modewolken ihr Licht auch zeitweilig verhüllen, die Völker der Erde immer wieder zurückkehren. Entscheidet also erst die Nachwelt darüber, was klassisch ist, so lehrt die Erfahrung doch, daß unter den Völkern der Erde eine merkwürdige Übereinstimmung darüber herrscht, welche Kunstschöpfungen aller Zeiten der höchsten Auszeichnung würdig seien; und forschen wir nach den Merkmalen der also ausgezeichneten Kunstwerke, so werden wir finden, daß die Nachwelt nur solche Darstellungen für klassisch erklärt, die, außer den höchsten künstlerischen Eigenschaften in technischem und geistigem Sinne, noch das geschichtliche Kennzeichen besitzen, zu ihrer Zeit durchaus neu, frei, eigenartig, bahnbrechend, kurz, einmal m o d e r n im besten Sinne des Wortes gewesen zu sein.

Klassizistisch hingegen ist gerade in dieser Beziehung das volle Gegenteil von klassisch. Der Klassizismus steht nicht auf eigenen Füßen und sieht nicht mit eigenen Augen; er zehrt von der Nachahmung der klassischen Kunst; er ringt sich vergebens ab, in ausgefahrenen Geleisen neue Ziele zu erreichen. Klassizisten gab es schon im alten Rom. In der neueren Zeit waren die niederländischen Nachahmer der römischen Schule des 16. Jahrhunderts, die Orley, Scorel, Coxeyen, Frans Floris usw. die ersten Klassizisten. Ihnen folgten im 17. Jahrhundert die Franzosen mit dem immerhin wirklich großen Poussin und mit Lebrun an der Spitze, die italienischen Eklektiker vom Schlage Domenichinos und Guido Renis, die Deutschen der Richtung des Hans von Aachen und Joseph Heinz, die Niederländer der Art eines Lairesse und van der Werff; und vollständige Methode brachten dann Anton Raphael Mengs und die späteren, durch Winckelmann, den Apostel der Nachahmung, beeinflußten Meister in den Klassizismus. Nicht zu den Klassizisten, sondern zu den Klassikern der Kunst aber gehören Dürer so gut wie Phidias, Holbein so gut wie Michelangelo, Ruisdael so gut wie Turner, Rembrandt so gut wie Velazquez, Watteau so gut wie Tizian, Rubens so gut wie Rafael.

Bei Rafael wollen wir heute verweilen. Bekanntlich bedurfte der große Urbinate längerer Zeit, um sich aus den Banden der Nachahmung seiner Vorgänger zu befreien und zur Selbständigkeit hindurchzudringen. Auch s e i n e freiesten und selbständigsten Werke gelten für seine klassischsten Schöpfungen. Das freieste und selb-

---

*) Diese Arbeit will als verbesserte Auflage des Aufsatzes erscheinen, der zuerst 1894 in der Kunst für Alle IX, S. 97 ff. gedruckt wurde. Doch haben, abgesehen von einzelnen Ausdrücken und kurzen Einschaltungen, nur die Erörterungen über die Bedeutung der hl. Barbara für die Kirche San Sisto, über den ursprünglichen Aufstellungsort des Bildes, über die Kopie unseres Bildes in schweizerischem Besitze und über die Richtung des Blickes von Mutter und Sohn neue Fassungen erhalten. Von Schriften, die nach diesem Aufsatz über die Sixtinische Madonna erschienen sind, seien die von Th. Lessing und H. Probst genannt.

ständigste von allen ist die Sixtinische Madonna der Dresdener Galerie. Kein Wunder daher, daß gerade dieses Gemälde, seit es durch seine Verpflanzung nach Dresden vor anderthalb Jahrhunderten allgemein zugänglich geworden ist, von der unparteiischen Nachwelt ziemlich einstimmig als das klassischste, das schönste, das ergreifendste aller Gemälde Rafaels bezeichnet wird! Man könnte sogar noch einen Schritt weiter gehen. Man könnte behaupten, daß die Sixtinische Madonna das bekannteste und beliebteste Bild der ganzen Welt sei; man könnte die Ansicht vertreten, daß dieses Gemälde die meisten Stimmen auf sich vereinigen würde, wenn, wie vor einigen Jahren über die besten Bücher, eine Abstimmung unter allen unbefangenen Kunstfreunden der Welt darüber ins Leben gerufen würde, welchem Bilde der Preis vor allen übrigen gebühre. Jedenfalls würde es unter den allerbesten genannt werden. Aber das wären Spielereien. Es fehlt keineswegs an greifbaren Tatsachen, die darauf hindeuten, daß der Ruf der Sixtinischen Madonna weiter verbreitet ist als der Ruhm irgendeines anderen Gemäldes. Man prüfe nur die Schriften der gelehrten Kunstkenner aller Völker und überzeuge sich, welche Stellung sie Rafael unter den Malern, der Sixtinischen Madonna unter Rafaels Gemälden einräumen! Man vergegenwärtige sich die Gedichte, in denen schon in deutscher Sprache dieses Gemälde nicht nur von Verseschmieden jeden Ranges, sondern auch von Dichtern wie Th. Körner, A. W. Schlegel und Goethe, denen der Philosoph Schopenhauer sich anreiht, begeistert und schwärmerisch gefeiert worden ist, oder man lese, wenn man es fertig bringt, W. R. Griepenkerls erzählendes Gedicht in zehn Gesängen „Die Sixtinische Madonna“ (Braunschweig 1836)! Man betrachte die Schaufenster unserer Kunsthandlungen und frage, wenn dies nicht genügen sollte, deren Besitzer, nach den Vervielfältigungen welches alten Bildes die größte Nachfrage sei! Man sehe sich unter diesen Vervielfältigungen selbst um und erkunde, welches Einzelgemälde öfter und von besseren Künstlern gestochen, radiert oder lithographiert worden ist als gerade die Madonna di San Sisto Rafaels! In dieser Hinsicht ist allerdings anzuerkennen, daß einige andere beliebte Bilder, denen die Stecher schon seit dem 16. Jahrhundert nahen konnten, einen Vorsprung vor dem unsrigen haben. Die Sixtinische Madonna wurde den Stechern eben erst zugänglich, seit sie in Dresden war. In unserem Jahrhundert aber wird kein zweites Bild sich rühmen können, rasch nacheinander außer von vielen anderen Meistern, von Stechern wie Friedrich Müller, Boucher-Desnoyers, Moritz Steinla, Joseph Keller und Eduard Mandel gestochen worden zu sein, denen noch in neuerer Zeit Radierer wie W. Unger und Max Horte sich angereiht haben. Endlich die zahlreichen Einzelschriften über unser Bild, von denen z. B. eine 1869 in Berlin erschienene Abhandlung des Regierungsrates Humbert geradezu den Titel „Das Bild der Bilder“ führt! Teils von Künstlern, teils von Kennern, teils von Gelehrten, teils von Laien geschrieben, enthalten sie neben einer Fülle richtiger, feinsinniger und warm empfundener philosophischer, religiöser, ästhetischer und kunstkritischer Betrachtungen auch einen wahren Wust schiefer Auffassungen, falscher Beobachtungen, gesuchter Bezüge und unverständlichen Wortschwalls. Man fürchte nicht, daß dieser ganze Beiguß hier wieder aufgewärmt werden solle. Selbst auf so wertvolle Aussprüche und Aufsätze über die Madonna, wie die der beiden Schlegel, von Quandts, C. G. Carus' und Julius Mosens kann nicht eingegangen werden. Es ist gerade genug, wenn jeder ausspricht, was er selbst auf dem Herzen hat. Nur auf diejenigen Abhandlungen kann daher im Nachfolgenden noch Bezug genommen werden, aus denen tatsächliche Belehrung zu schöpfen oder mit denen eine Auseinandersetzung noch heute nötig ist. Aber unsere Meinung, daß die Sixtinische Madonna gegenwärtig das bekannteste und beliebteste Staffeleibild der Erde genannt werden könne, unterstützen alle diese Schriften. Einer Entschuldigung bedarf es daher weder für den Wunsch der Leitung dieses Blattes, dem berühmten Bilde an dieser Stelle eine ausführ-

liche sachliche Würdigung vom Standpunkte unserer heutigen Wissenschaft aus gewidmet zu sehen, noch für die Bereitwilligkeit des Verfassers dieser Seiten, jenem Wunsche nachzukommen.

*

Betrachten wir zunächst das Bild für sich allein, wie es auf seiner 2,65 m hohen, 1,96 m breiten Leinwand aus der Hand des göttlichen Meisters hervorgegangen ist! Sofort nehmen Maria und der Jesusknabe auf ihrem Arm, die mit ernsten, großen offenen Augen weltentrückt ins Weite schauen, in sich zurückzukehren und doch uns anzusehen scheinen, unsere Blicke gefangen. Die jungfräuliche Mutter schwebt, fast von vorn gesehen, in ganzer Gestalt auf weißen Himmelswolken herab und heran. Sie trägt einen blauen Mantel über hochrotem Untergewande, ein durchsichtiges, leicht gemustertes Brusttuch und einen braunen Schleier, der sich, vom Luftzug ihrer vorwärts schwebenden Bewegung geschwellt, hinter ihrem Haupt und ihrer linken Schulter wie ein Segel bläht. Auch der untere Teil des Obergewandes nimmt an dieser Bewegung teil, wodurch die rote Tunika über ihrem rechten Fuße enthüllt wird. Ihre unbekleideten Füße machen kaum einen Eindruck in die weichen Wolken, die sie tragen. Den nackten, mindestens zweijährigen Jesusknaben hält sie mit beiden Händen an ihrer rechten Seite auf einer gebauschten Unterlage ihres Mantels fest. Der Knabe hat das rechte Beinchen, an dem seine linke Hand ruht, zwanglos über das linke geschlagen. Seine rechte Hand greift lose in die Mantelfalte, die neben ihm liegt. Seinen Kopf lehnt er leicht an den Hals und den Kopf seiner Mutter. Helles Goldlicht, das nach außen in reines Himmelblau übergeht, aus dem sich deutlicher als aus dem Lichtkern selbst unzählige, geisterhaft-zarte, nebelhaft-duftige Engelköpfchen hervorheben, umleuchtet Maria und ihren Sohn.

Zwei Heiligengestalten, deren Köpfe bis zur halben Höhe der Madonna emporragen, schweben, in halb kniender, verehrender Stellung ihr zugewandt, zu ihren Seiten, halb unter, halb vor ihr von den Wolken getragen, in die sie vermöge ihrer noch etwas irdischeren Schwere etwas tiefer als jene versinken. Links ist es ein graubärtiger Papst in weißem Untergewande und schwerem, rot gefüttertem, gelb gemaltem Goldmantel, zwischen dem vorn der breite Palliumstreifen herabhängt. Innig zur göttlichen Erscheinung emporschauend, legt er die Linke in flehender Gebärde an seine Brust, während er mit der Rechten nach vorn zum Bilde hinausdeutet, als wolle er die Gemeinde der Gnade der Gottesmutter empfehlen. Die Tiara aber, seine dreifache Papstkrone, hat er vom Haupte genommen. Sie ruht ganz links vorn auf dem steinernen Brüstungsbalken, der das Bild unten in seiner ganzen Breite gerade abschließt. Rechts ist es eine weibliche Heilige, die sich durch den Turm, der neben und hinter ihr aufragt, als die heilige Barbara zu erkennen gibt, die nikomedische Märtyrerin, die ihr Vater in einem Turme schmachten ließ, weil sie sich zu dem dreieinigen Gotte bekannt hatte. Sie trägt ein am Halse ausgeschnittenes graues Kleid mit orangefarbenen Puffenärmeln, denen ein himmelblaues Mittelstück eingesetzt ist. Nach Schnitt und Farbe entspricht es beinahe einer Mode vom Ende des 19. Jahrhunderts, wie es der Sitte der Zeit des Meisters entsprach. Dazu trägt sie ein grünes Manteltuch, das von ihrer rechten Schulter getragen, sie schräg herabfallend umschließt, und ein leichtes, durchsichtiges Schleiertuch, das sie, vorn von ihrer Linken festgehalten, in entgegengesetzter Richtung lose umgibt. Ihr blondes Haar schmückt ein Diadem. Ihre Blicke sind so tief zu Boden gesenkt, daß ihre Augenlider beinahe geschlossen erscheinen. Ganz vorn in der Mitte endlich blicken zwei reizende Engelkinder mit purpurschillernden Flügeln hinter der Brüstung hervor, auf die sie sich, halb von ihrer himmlischen Leichtigkeit getragen, nur mit den Ärmchen stützen. Das zur Linken, das den linken Ellbogen aufstemmt und das Händchen nachdenklich an die Lippen legt, ragt etwas höher hervor als

das zur Rechten. Beide schauen aus tiefen Kinderaugen sinnend gen Himmel. Als Vorboten sind sie der göttlichen Erscheinung vorausgeeilt und rasten nun ein Weilchen an der Brüstung, die hier, Himmel und Erde scheidend, denselben vordersten Vordergrund bezeichnet, den oben eine Eisenstange einnimmt, von der ein an Ringen laufender, nach beiden Seiten zurückgeschlagener grüner Vorhang herabfällt.

Einige ältere Forscher haben sich unter der Brüstung und dem Vorhang ein Fenster gedacht, zu dem hinausblickend der Meister die Erscheinung der Madonna mit den Heiligen vor sich gesehen habe. Ein jüngerer Gelehrter hat diese Ansicht sogar noch vor kurzem wieder aufgenommen. Wir glauben der Absicht des Künstlers näher zu kommen, wenn wir uns die Brüstung als ein Stück des Altars, für den das Bild gemalt worden ist, die grünen Gardinen als einen Vorhang vor dem Bilde vorstellen, wie man ihn nicht selten vor den Altargemälden italienischer Kirchen findet. Denken wir uns nun die gläubige Gemeinde erwartungsvoll vor dem verhängten Altare stehen und denken wir uns den Vorhang dann plötzlich zurückgeschlagen, so wird die gemalte Himmelserscheinung in den Augen der Zuschauer zur ergreifenden und erschütternden Wirklichkeit werden. Noch einfacher und realistischer würden wir dies ausdrücken, wenn wir uns begnügten zu sagen, der Künstler habe den irdischen Vorhang und die irdische Balustrade vor sein Bild gemalt, um durch den Gegensatz des Irdischen und Himmlischen den visionären Eindruck seiner Darstellung zu erhöhen; und dabei wäre es sogar nicht ausgeschlossen, daß er ursprünglich nur durch das Bedürfnis, die Einförmigkeit des mit bläulichen Engelköpfchen gefüllten Himmels zu unterbrechen, auf den Gedanken gekommen ist, das Bild oben zu beiden Seiten durch schräg herabfallende Vorhangflügel abzuschließen.

Wirkt alles dieses zunächst durch seine Formen und Linien auf den unbefangenen Beschauer, so ist die Farbengebung doch gleich mitbestimmend für den ersten Eindruck auch dieses Bildes. Mancher, der es längst durch Stiche kannte, ehe er es selbst gesehen, ist von seiner Farbengebung beim ersten Anblick enttäuscht gewesen. Es ist ihm zu vielfarbig, um nicht zu sagen, zu bunt, erschienen. Schwerlich würde diese Empfindung teilen, wer vor die Sixtinische Madonna träte, ohne sich vorher an ihre einfarbige oder farblose Wiedergabe gewöhnt zu haben. Daß Rafael freilich nicht gerade ein Kolorist im Sinne eines Tizian, Murillo oder Rembrandt gewesen ist, deren Darstellungen oft ganz von ihren Farbenabsichten getragen oder gar eingegeben worden sind, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Rafael wäre nicht Rafael gewesen, wenn er ein Kolorist in diesem Sinne des Wortes hätte sein können oder wollen. Aber klar, wahr, tief und harmonisch ist seine Farbenzusammenstellung immer, ist sie auch in der Sixtinischen Madonna. Ihre Vielfarbigkeit ist vielfarbig im vollsten Sinne des Wortes. Wie sich die Strahlen des Himmelslichtes in allen Regenbogenfarben brechen, so strahlt auch die Farbengebung dieses Gemäldes des Himmelslichtes auf der Grundlage von Rot, Gelb und Blau mit richtiger Verteilung, Abstufung und Ausgleichung der übrigen Farben, in einem Glanze, der, in die Farbeneinheit zurückgeleitet, wieder im hellen Weiß des Himmelslichtes leuchten würde. Daß aber gerade in der Behandlung und Wirkung dieses Himmelslichtes ein Hauptreiz der Sixtinischen Madonna liegt, ist schon oft bemerkt worden.

*

Ehe wir nun das Bild selbst verlassen, um schließlich zu ihm zurückzukehren, müssen wir einige Irrtümer berichtigen, die anderen Beschauern bei seiner Betrachtung begegnet sind.

Zunächst sei erwähnt, daß einer der feinsinnigsten und mit Recht am höchsten gefeierten deutschen Gelehrten der Gegenwart in einem 1886 gedruckten geistvollen Aufsatz über das Bild, auf den wir zurückkommen, die Ansicht ausgesprochen hat, daß der grüne Vorhang sich nicht v o r, sondern h i n t e r den Heiligengestalten befinde: „daß seine Enden hinter den Rücken der Heiligen herabfallen, so daß also

die Gottesmutter gerade unter ihm zwischen den beiden Flügeln hervortritt." Daß dies ein tatsächlicher Irrtum ist, fällt an der linken Seite des Bildes am leichtesten in die Augen. Schon die besten Stiche und Photographien zeigen, daß der grüne Vorhang hier vor dem Mantel des heiligen Papstes zur Erde fällt. Am beweiskräftigsten ist in dieser Beziehung die Photographie des Bildes von der Photographischen Gesellschaft in Berlin; denn diese läßt die richtige Verlängerung der Mantellinie als sogenanntes „Pentimento" fast gleichwertig unter dem über ihn hinweg gemalten Vorhang erkennen. Der schwere Goldmantel, dessen gerade Linie am Rücken des Papstes sich hinter den Vorhang verliert, würde sonst auch eine unerklärliche Einknickung an dieser Stelle zeigen. Auf dem Originalgemälde aber sehen wir an dem ganzen Farbenauftrag, ja sogar an kleinen Abschürfungen, so deutlich wie nur möglich, daß der Vorhang über den Goldmantel gemalt ist, ja, eine nach hinten flatternde Quaste desselben überschneidet. Wie wäre es auch denkbar, daß Rafael die Eisenstange mit dem an Ringen laufenden Vorhang in die leere Luft gehängt haben sollte! Der Vorhang ist in der Tat nur zu verstehen, wenn wir ihn uns vor dem Bilde in Verbindung mit der Umrahmung denken, an die sich auch die Brüstung anschließt. Wir werden sehen, daß diese Frage nicht so unwichtig ist, wie sie beim ersten Anblick erscheinen könnte.

Einen zweiten Irrtum haben fast alle bisherigen Stecher des Bildes verewigt. Vermutlich hat jeder von ihnen sich in dieser Beziehung auf seinen Vorgänger verlassen. Sie lassen einen schweren dunklen Mantel vom Rücken der heiligen Barbara nach dem rechten Rande des Bildes hinüberwallen. Wäre dieser Mantel da, so schwebte er haltlos neben der Heiligen, deren feuergelber rechter Oberärmel, der doch von ihm bedeckt sein müßte, deutlich hervortritt. Die heilige Barbara trägt in der Tat kein anderes Kleidungsstück als die bereits geschilderten. Das grüne Schaltuch vertritt die Stelle des Mantels. In dem tiefen Schatten hinter ihrem Rücken ist allerdings nicht alles klar; und angesehene Maler sprachen angesichts des Bildes verschiedene Ansichten über die Haltung ihres unsichtbaren rechten Armes aus. Die einen glaubten einen Finger der rechten Hand über ihrer rechten Schulter hervorleuchten zu sehen. Die anderen meinten den rechten Arm nach rückwärts hinabgestreckt zu erblicken. Aber darüber waren sich bei genauer Besichtigung alle einig, daß ein besonderer Mantel hier nicht zu erkennen ist und daß der obere Umriß der Dunkelheit hinter dem Rücken der Heiligen überhaupt nicht zu einem Kleidungsstück gehört, wie die meisten Stiche es vermuten lassen, sondern zu einem braunen Schlagschatten, der hier, schwer im Ton, aber weich verschwimmend im Umriß, an dem Turme der Heiligen entlang fällt. Man kann sich hiervon bei genauer Betrachtung schon vor der Braunschen Photographie überzeugen. Der obere Umriß ist viel zu weich, um einem Kleidungsstücke angehören zu können. Der Vorhang berührt an dieser Seite die Kleidung der Heiligen gar nicht.

Auch ein dritter Irrtum scheint weniger ein Auffassungs-, als ein Beobachtungsfehler zu sein. Seit Rumohr in seinen „Italienischen Forschungen" (Berlin 1827, II, S. 316, 317) die Ansicht ausgesprochen, daß, wie der heilige Papst durch seine Gebärde die Gemeinde, in die er hinausdeutet, der Madonna empfiehlt, deren Blicke er auf sie herabzuziehen sucht, so, umgekehrt, die heilige Barbara dem Volke durch die Richtung ihres Blickes die Verehrung der Madonna empfehle, ist dieser Gedanke von anderen Schriftstellern wiederholt und weitergesponnen worden. In Wahrheit aber schweift der tief gesenkte Blick der Heiligen gar nicht zur Gemeinde hinaus, sondern bleibt in demütig inniger Verzückung an ihr selber haften. Daß auch sie zu keinem anderen Zwecke auf dem Bilde angebracht ist, als zwischen den gläubigen Verehrern und der Madonna zu vermitteln, ist freilich selbstverständlich. Es ist das ja der Zweck, zu dem die Heiligen bei allen „Heiligen Unterhaltungen" (sante conversazioni), die auf italienischen Kirchenbildern gemalt sind, zugegen sind. Aber

durch eine ausdrückliche Gebärde pflegt auf solchen Bildern höchstens einer der Heiligen die Vermittlung zwischen dem Beschauer und der Madonna auszusprechen. Auf Rafaels Madonna del Baldachino tut es der heilige Augustinus, auf seiner Madonna di Fuligno, wie auf Correggios Madonna mit dem heiligen Franziskus, tut es Johannes der Täufer, auf Correggios Madonna mit dem heiligen Sebastian der heilige Geminianus. Es genügt also vollkommen, daß auf unserem Bilde der heilige Papst die Hinweisungsgebärde macht; und es ist nicht nur überflüssig, sondern auch unerlaubt, dem Gedanken eines mißverstandenen Parallelismus zuliebe einer einfachen, natürlichen Gebärde eine falsche Deutung zu geben.

Hätten wir also keine schriftlichen Nachrichten über die Sixtinische Madonna, kennten wir ihre Geschichte nicht, träte sie uns zufällig nicht an ihrem jetzigen Platze, sondern an irgendeinem einsamen Orte der Erde entgegen, so würden wir gleichwohl nach unserer Kenntnis anderer italienischer Bilder jener Zeit keinen Augenblick im Zweifel sein, eine jener Heiligen Unterhaltungen vor uns zu haben, wie sie bald als Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen, bald als Maria mit dem Kinde und vier oder mehr Heiligen, die italienischen Kirchenaltäre schmückten und schmücken; aber freilich eine „santa conversazione“ von besonderer, visionär-durchgeistigter Art. Stellen die meisten früheren Gemälde dieses Schlages die Madonna auf festem Throne sitzend, die Heiligen auf Marmorfliesen unter Säulenhallen zu ihren Füßen stehend dar, so ist klar, daß auch in allen diesen Fällen als der Ort der Heiligen Unterhaltung nur der Himmel selbst, etwa ein Saal oder eine offene Halle jenes großen Himmelspalastes gedacht sein kann, in dem der himmlische Vater viele Wohnungen hat. Rafael führte den Gedanken in unserem Bilde also eigentlich nur realistischer aus, wenn er den Himmel nicht als Bauwerk mit Mauern, Säulen, Fliesen und festem Throne, sondern als ein Wolkeneiland im himmlischen Lichtmeere darstellte. Erst dadurch konnte das Bild den Beschauer wie eine wirkliche Himmelserscheinung packen oder, wenn wir der landläufigen Kunstsprache getreu bleiben wollen, den visionären Charakter erhalten, der den Beschauer blenden und überzeugen mußte.

Ein Herabschweben der Madonna mit dem Kinde zu den noch auf Erden weilenden Heiligen war schon in früheren italienischen Altarblättern geschildert worden. Berühmt sind z. B. die Visionen des heiligen Bernhard von Filippino Lippi in der Badia, von Fra Bartolommeo in der Akademie zu Florenz; eigentümlich wirkt auf dem Bilde Fra Bartolommeos, im vollsten Gegensatz zu unserem Bilde, die reine Profilstellung der herabschwebenden Madonna, deren Söhnchen nur von vorn gesehen ist. Aber auch von Rafaels eigenen etwas früheren Bildern stellt die Madonna di Fuligno der vatikanischen Galerie das Herabschweben der Gottesmutter zu dem Stifter und den Heiligen in der irdischen Landschaft dar. Das Neue in der Sixtinischen Madonna bestand eben darin, daß hier auch die Heiligen, zu denen zunächst die Gebenedeite sich herabläßt, auf den Wolken des Himmels knien. Eben dadurch erscheint uns das Bild als ganz in den wirklichen Himmel verlegte Heilige Unterhaltung.

So also würden wir das Bild ansehen und verstehen, wenn wir weiter nichts von ihm wüßten. Die heilige Barbara würden wir auch an ihrem Turm als solche erkennen. In Bezug auf den heiligen Papst aber müßten wir uns bescheiden, seinen Namen nicht nennen zu können, ohne die Kirche oder den Altar, für die das Bild gemalt worden ist, und deren Schutzheilige zu kennen. Sicher würden wir auch sofort von der einzigen Schönheit des Bildes hingerissen sein. Ehe wir uns diesesmal aber unserem Entzücken hingeben, wollen wir uns vergegenwärtigen, was wir aus anderen Quellen als unserem Bilde selbst von ihm wissen und was uns über seine Schicksale von dem Augenblick seiner Entstehung an bis zum heutigen Tage bekannt ist.

*

Die älteste Nachricht über die Madonna di San Sisto hat Giorgio Vasari, der bekannte Verfasser der in erster Auflage 1550, in zweiter Auflage 1568 in Florenz erschienenen Künstlerbiographien uns in seinem Leben Rafaels übermittelt. Er sagt hier (Ed. Milanesi IV, S. 365): „Für die schwarzen Mönche von Sankt Sixtus in Piacenza malte er (Rafael) die Tafel (tavola) des Hochaltars, auf der er Unsere Liebe Frau mit dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara darstellte: ein wahrhaft köstliches, ja einziges Werk (cosa veramente rarissima e singolare)."

Die schwarzen Mönche sind die Benediktiner. Ihre dem heiligen Sixtus geweihte Kirche zu Piacenza wurde 874 gestiftet, 1260 umgebaut; noch im 16. Jahrhundert wurden, vielleicht gerade Rafaels Bild zu Ehren, ihr Chor und ihr Altar erneuert. Wenn wir nun durch Vasari erfahren, daß der auf dem Bilde dargestellte Papst der heilige Sixtus ist, und bestätigt erhalten, daß die weibliche Heilige die heilige Barbara sei, so wird uns nun auch sofort klar, weshalb Rafael gerade diese beiden Heiligen auf seinem Bilde angebracht hat. Daß die Mönche sich die Madonna mit dem eigentlichen Schutzheiligen ihrer Kirche bestellten, ist dem herrschenden Brauche gegenüber von vornherein selbstverständlich. Welcher Papst Sixtus aber der Heilige ist, ist eigentlich keine kunstgeschichtliche, sondern eine kirchengeschichtliche Frage. Natürlich kann es nicht, wie hier und da angegeben wird, Sixtus IV. (1471—1484), der Erbauer der Sixtinischen Kapelle des Vatikans gewesen sein; vielmehr kann die 874 gestiftete Kirche nur einem der drei älteren Päpste dieses Namens geweiht worden sein. Alle drei sollen heilig gesprochen worden sein; die besten Quellen aber versichern, der heiligste und eigentlichste heilige Sixtus sei Papst Sixtus II. gewesen, der 258 unter Kaiser Valerian den Märtyrertod erlitt. Man hat sich daher längst geeinigt, diesen Papst auf unserem Bilde zu erkennen. Daß aber auch die heilige Barbara zu den Schutzheiligen der Kirche San Sisto in Piacenza gehört, geht schon daraus hervor, daß ihr Standbild, unweit desjenigen des heiligen Sixtus selbst, an der Fassade der Kirche aufgestellt ist und daß ihr Martyrium, angeblich von der Hand des jüngeren Palma gemalt, auf dem dritten Altar der rechten Chorwand noch heute in der Kirche bewundert wird. Vollends beglaubigt wird es durch die Tatsache, daß in der Krypta der Kirche der Sarkophag der Heiligen mit ihren Reliquien verehrt wird. Näheres hierüber bringt mein nächster Aufsatz. Das Bild erklärt sich also auch geschichtlich einfach als Santa Conversazione mit zweien der Schutzheiligen der Kirche; und alle Erklärungen, die davon ausgehen, daß Rafael diese beiden Heiligen, um besondere Glaubensgegensätze oder überhaupt einen besonderen religiösen Gedanken gerade durch sie zu versinnlichen, aus freien Stücken, ihrer selbst willen, gewählt habe, lassen den Blick ins Weite schweifen, ohne den nächstgelegenen Zusammenhang zu bemerken.

Ferner bestätigt Vasaris Überlieferung, daß unser Tafelbild für den Hochaltar der Kirche des heiligen Sixtus gemalt worden sei. So selbstverständlich uns dieses erscheinen mag, so müssen wir an dieser Stelle doch wieder Umschau halten. Gerade dieses ist bestritten worden. Um Vasaris Zeugnis zu entkräften, hat man besonderen Anstoß daran genommen, daß er unser Bild als „tavola", was ein Holzbild bedeute, bezeichnet, während es doch auf Leinwand gemalt ist. Wenn Vasari das Bild gesehen hätte, sagen die einen, so könnte er nicht behaupten, daß es eine „tavola" sei; folglich beweise sein Zeugnis auch nicht, daß es auf dem Hochaltar gestanden habe. Andere, die Vasaris Zeugnis gelten lassen, haben es gar — doch ist das glücklicherweise schon wieder vergessen — herangezogen, um zu bezweifeln, daß das Dresdener Bild die von Vasari beschriebene „tavola" sein könne. Alle diese Zweifler rechneten nicht mit dem italienischen Sprachgebrauch. Mag „tavola" in der Regel eine Holztafel bedeuten, so stellen doch die besten Kenner und Wörterbücher der italienischen Sprache fest, daß, wie schon das lateinische „tabula" seine ursprüngliche Bedeutung längst erweitert hatte, so auch der italienische Sprach-

gebrauch dem Wort tavola einen ebenso weiten Sinn unterlegt, wie der Deutsche dem Worte Tafel. Der angesehene italienische Verfasser eines italienischen Wörterbuches ging sogar so weit, auf meine Anfrage zu antworten, daß das Wort „tavola" nicht nur sehr oft als gleichbedeutend mit „quadro" für jedes Staffeleigemälde gebraucht werde, sondern daß es sich, wie es jede umrahmte Fläche bedeute, sogar für Freskogemälde nachweisen lasse. Zum Überflusse kann ich aus Vasari selbst den gleichen Sprachgebrauch nachweisen. In seiner Lebensbeschreibung Tizians (Ed. Milanesi VII, S. 435) sagt er von dem berühmten Bilde der Himmelfahrt Mariä, das aus der Frarikirche in die Akademiesammlung von Venedig übergegangen ist, daß diese Tafel (tavola), weil sie auf Leinwand gemalt sei (per essere fatta in tela), nicht gut zu sehen sei. Daß er sich gerade in diesem Falle geirrt, da Tizians Himmelfahrt Mariä tatsächlich auf Holz gemalt ist, tut natürlich hier, wo es sich nur um den Sprachgebrauch handelt, nichts zur Sache. Ebenso bezeichnet Giovannini, der bolognesische Maler, der die Madonna di San Sisto 1753 in Piacenza für August III. erwarb, das Bild in seinem Berichte ausdrücklich als „tavola" und empfiehlt zugleich, daß diese „tavola" nicht aufgerollt, sondern „in ihrer ganzen Ausdehnung" fortgeschafft werde. Alle Folgerungen, die man aus Vasaris Bezeichnung der Sixtinischen Madonna als „tavola" hat ableiten wollen, sind also durchaus nichtssagend und hinfällig; und daß Vasari, wenn er auch manchmal, wie jeder, der ein Buch vom Umfange des seinen schreibt, aus anderen Schriftquellen geschöpft hat, ja, in Bezug auf seine Lebensbeschreibungen selbstverständlich schöpfen mußte, gerade Rafaels Bild in Piacenza selbst gesehen hat, ist schon deshalb wahrscheinlich, weil er die Fresken einer anderen Kirche in Piacenza, der Madonna di Campagna, in seinen Lebensbeschreibungen Pordenones (Ed. Mil. V, S. 114) und Garofalos (Ed. Mil. VI, S. 494) so anschaulich und eingehend schildert, daß man mit ihm vor ihnen zu stehen meint. Vasari erzählt ja auch in der Einleitung zur zweiten Auflage seines Buches (I, S. 10) und in seiner Selbstbiographie (VII, S. 70), daß er vor der Herausgabe der zweiten Ausgabe fast ganz Italien durchreist habe, um die Werke der verschiedenen Meister wiederzusehen. Daß er auf diesen Reisen Piacenza ausgelassen haben sollte, ist um so unwahrscheinlicher, je inhaltreicher die Worte „Cosa veramente rarissima e singolare" sind, mit denen er die Sixtinische Madonna feiert.

Gleichwohl hat der Freiherr von Rumohr in seinem schon erwähnten berühmten Werke (Berlin 1827, II, S. 316—317; 1831, III, S. 129) die Ansicht aufgestellt, Vasari habe das Bild zu Unrecht als Altarblatt bezeichnet, ursprünglich sei es ein Prozessionsbanner, ein „drapellone", gewesen, bestimmt, bei feierlichen Umzügen an Stangen umhergetragen zu werden. Als Hauptgrund hierfür führt er an, daß das Bild, ganz gegen Rafaels Gewohnheit, auf Leinwand gemalt sei. Als ob nicht gerade damals, zu Anfang des 16. Jahrhunderts, verschiedene Künstler, unter ihnen auch Mantegna, Versuche mit der Leinwandmalerei gemacht hätten! Als ob nicht auch einige andere spätere Bilder Rafaels, nicht nur Bildnisse, sondern nach Vasaris Zeugnis auch das ursprüngliche Exemplar seines Johannes in der Wüste auf Leinwand gemalt seien! Als ob nicht auch die Mönche von San Sisto, gerade um sich die weite Fracht von Rom nach Piacenza zu erleichtern, sich ein Leinwandbild nach der damals neuesten Mode bestellt haben könnten!

Die Ansicht Rumohrs wurde bei dem großen und gerechtfertigten Ansehen, dessen dieser Forscher sich erfreute, nicht gleich von allen Kennern zurückgewiesen. Passavant neigte sich ihr in der ersten deutschen Ausgabe seines Buches über Rafael (Leipzig 1839, I, S. 300) zu; Fr. Kugler schloß sich ihr in seiner Geschichte der Malerei (3. Aufl., II, S. 236) an; und ihnen folgte noch W. Schäfer in seinem Dresdener Galeriebuche von 1859 (I, S. 118). Seit Rumohrs Vermutung aber in der französischen Ausgabe von Passavants Werk (Paris 1860, II, S. 279) mit Nachdruck abgewiesen worden ist, hat kein späterer Rafaelbiograph sie wieder aufgenommen.

Man einigte sich dahin, daß das Bild zu groß sei, um in der kleinen Kirche umhergetragen zu werden, daß Prozessionsbanner in der Regel von beiden Seiten bemalt seien, daß die Mönche von Piacenza eine derartige, mehr handwerkmäßige Aufgabe dem berühmten Rafael in seiner höchsten Blütezeit nicht zugemutet haben könnten, daß die Anhänger der Prozessionsfahnenhypothese vor allen Dingen ganz besondere stichhaltige Gründe hätten vorbringen müssen, wenn sie Vasaris Nachricht gegenüber einer schon an sich so ungewöhnlichen und unwahrscheinlichen Behauptung hätten Geltung verschaffen wollen. In der Tat sind alle neueren Forscher, die Lebensbeschreibungen Rafaels veröffentlicht haben, z. B. Ernst Foerster (1868), Anton Springer (1878, 2. Aufl. 1883), Eugen Müntz (1881), Crowe und Cavalcaselle (1885), Marco Minghetti (1885) und Herman Grimm (1886) sich einig in der stillschweigenden oder ausdrücklichen Verwerfung der Ansicht, daß das Bild ursprünglich zur Prozessionsfahne bestimmt gewesen sei. Anton Springer nennt diese Ansicht schlechthin eine „wunderliche Meinung". Auch Julius Hübner wies sie in seiner eingehenden Abhandlung über die Sixtinische Madonna (in von Zahns Jahrbüchern III, 1870, S. 249 ff.) kurz mit den Worten zurück, sie entstamme wohl nur „einer gewissen Sucht, Neues vorbringen zu wollen". Giovanni Morelli (Lermolieff) sagte 1880 in seinem bekannten Werke über die drei Hauptgalerien Deutschlands (S. 249) ausdrücklich: „Daß dieses große Bild als Umgangsfahne gedient haben soll, wie Herr von Rumohr meinte, muß als eine spitzfindige Träumerei jenes zwar sehr geistvollen, aber auch sehr launenhaften Kunstforschers angesehen werden."

Unter diesen Umständen könnte die Frage als endgültig abgetan betrachtet werden, wenn nicht einer der bedeutendsten und trefflichsten Archäologen Deutschlands, Professor Heinrich von Brunn in München, in seinem schon erwähnten Aufsatze in der Deutschen Rundschau (XII, S. 33—48) noch 1886 auf die Rumohrsche Vermutung zurückgekommen wäre, um den Versuch zu machen, ihre Richtigkeit durch die von ihm bei der Betrachtung der Bildwerke der alten Griechen und Römer so erfolgreich ausgebildete „formale Analyse" nachzuweisen. Es ist hart, einem bewährten und verehrten Forscher widersprechen zu müssen. Aber gesagt sein muß es, daß auch Brunns lediglich von der Betrachtung des Bildes selbst ausgehende Beweisführung, so geistreich sie ist, schwerlich einen Kunsthistoriker überzeugen wird. Sie gipfelt in dem Satze, daß das Bild dem Rhythmus seiner Linienführung, seiner Massenverteilung und der Bewegung der Madonna nach nur verstanden werden könne, wenn man es sich nicht auf einem Altare feststehend, sondern als Banner vorübergetragen denke. Seine Komposition setze eben ein labiles, gleitendes, rhythmisches Gleichgewicht an die Stelle des stabilen, metrischen Gleichgewichts. Mit dieser Beweisführung würde man freilich wohl alle Gemälde, in denen sich eine lebhafte Vorwärtsbewegung ausdrückt, selbst Fresken, wie Rafaels Galatea, für Prozessionsbanner erklären können. Wenn der verehrte Altmeister der Forschung in Bezug auf Rumohrs Vermutung aber sagt: „Die Schriftgelehrten, denen die Urkunde mehr gilt als das Werk selbst, haben sich ablehnend gegen sie verhalten", so muß demgegenüber darauf hingewiesen werden, daß gerade aus der Betrachtung des Werkes selbst ein unseres Erachtens vollgültiger Gegenbeweis erbracht werden kann. Daß der Vorhang, wie auch alle früheren Schriftsteller angenommen, das Bild tatsächlich im Vordergrund abschließt, ist schon oben dargetan worden. Kann man sich aber etwas Stilloseres denken, als daß eine Kirchenfahne oder ein Prozessionsbanner unten mit einer festen Steinbrüstung, oben mit einem an einer Stange auf Ringen laufenden Vorhang abgeschlossen werde? Rafael hätte sicher eine solche Prozessionsfahne nicht gemalt, wenn er überhaupt eine gemalt hätte. Und daneben muß denn freilich auch das Zeugnis Vasaris um so ausdrücklicher aufrechterhalten werden, als es durch den schon erwähnten Befundbericht Giovanninis vom Jahre 1753 bestätigt wird. Den in italienischer Sprache geschriebenen Bericht des Malers, der

zur Untersuchung des Bildes nach Piacenza geschickt worden war, hat Gualandi schon 1840 in seinen Memorie originali (I, S. 29—33) veröffentlicht. Giovannini erzählt hier gleich im Eingang seines Berichtes, daß er das Gemälde, welches auf dem Hochaltar der Kirche gestanden (posta sull' altare maggiore nella Chiesa di San Sisto), habe herabnehmen lassen, um es genau zu untersuchen. Beim ersten Abdruck dieses Aufsatzes in der Kunst für Alle (1894) fuhr ich hier fort: „Das ist deutlich und unwiderleglich. Dieser Stelle gegenüber ziehe ich auch die in der zweiten Auflage meines Dresdener Galeriekataloges (1892, S. 60) ausgesprochene Vermutung zurück, daß das Bild ursprünglich an der Rückwand des Chores, über und hinter dem Hochaltar gehangen haben könnte, wo jetzt die Kopie hängt, die angeblich auf Kosten des sächsischen Hofes von Nogari geliefert werden sollte, nach den örtlichen Kennern aber von Avanzini herrührt. Meine Meinung war, daß das Bild auch an diesem Platze noch als Altarbild gewirkt hätte. Aber Giovanninis Ausdruck ‚sull' altare maggiore' ist doch zu zwingend, um seinen Platz an anderer Stelle als auf dem Altare selbst suchen zu können; und dem widerspricht wenigstens durchaus nicht die Ausdrucksweise des von Passero verfaßten Führers durch die Kirche, den Bazachi 1593 herausgab. Dieser sagt, das Bild habe seinen Platz ‚in fronte al coro' gehabt, d. h. vorn vor dem Chor. Hätte es über dem Altar an der Rückwand des Chors gehangen, so hätte Bazachi wahrscheinlich ‚in fondo al coro' geschrieben."

Dennoch stimmte diese Beweisführung nicht. Ich selbst habe in dem weiter unten wieder abgedruckten Aufsatz, der zuerst im Repertorium XXIII 1900, S. 12 ff. erschien, sechs Jahre später darauf aufmerksam gemacht. In den piacentinischen Urkunden von 1756 über den Verkauf und die Fortschaffung des Bildes wird ausdrücklich bezeugt, daß es damals „nel mezzo dello fondato del coro", also wirklich in der Mitte der Schlußwand des Chores hing und daß die Kopie, die eben noch dort hängt, an dieselbe Stelle kommen solle, von der das Original entfernt werden würde. Meine Ausführungen in der zweiten Auflage des Galeriekatalogs hatten also doch das Richtige getroffen. Aber wie sind diese anscheinenden Widersprüche zu vereinigen? Daß das Bild früher tatsächlich vor dem Chor, also gleich hinter dem Altar gestanden habe, wo es, Vasaris Mitteilung entsprechend, als Hochaltarbild wirkte, geht nicht nur aus Passeros Ausdruck von 1593 „in fronte al coro" hervor, sondern wird auch durch einen Aufsatz der Memorie Piacentine bestätigt, nach dem das Bild seinen Platz „al fondo del coro", an dem jetzt die Kopie hängt, erst 1698 erhalten habe. Dazu stimmt auch der Barockrahmen, in dem die Kopie prangt. Es bliebe also nur noch zu erklären, wie Giovannini zu seiner Erzählung gekommen, er habe das Bild, „posta sull' altare maggiore", herabnehmen lassen. Nun, entweder hatten die Mönche, um keinen Widerspruch mit der Vasari-Stelle feststellen zu lassen, das Bild bereits herabnehmen lassen, als Giovannini ankam, was auch aus anderen Gründen nicht unwahrscheinlich ist, oder Giovannini hatte sich aus demselben Grunde in seinem Berichte nach Dresden die kleine Ungenauigkeit erlaubt. Jedenfalls lassen die genannten piacentinischen Urkunden und Nachrichten in Verbindung mit Vasaris und Passeros Aussagen keinen Zweifel daran, daß Rafaels Madonna für den Hochaltar der Kirche gemalt worden, daß sie noch 1593, wenn nicht auf dem Altar, so doch unmittelbar hinter ihm, vor dem Chore angebracht gewesen, dann aber 1698 den Platz zwischen den beiden Fenstern des Chorabschlusses erhalten hatte, an dem jetzt noch die Kopie hängt.

Bei der Verhängung des Bildes mag dann auch sein oberster Streifen mit der Eisenstange des Vorhangs so umgeschlagen worden sein, wie Giovannini ihn nach dem Berichte fand und wie er es auch in Dresden bis 1826 blieb, so daß die ältesten Stiche der Sixtina (von C. G. Schultze und Fr. Müller) das Bild noch ohne dieses umgeschlagene Stück, also auch ohne die Eisenstange wiedergeben.

*

Vasaris Zeugnis, daß Rafael die Sixtinische Madonna gemalt habe, ist niemals bestritten worden. Wenigstens in dem Sinne, daß sie aus seiner Werkstatt hervorgegangen, hat man es von jeher gelten lassen. Dagegen wurde in den ersten Jahrzehnten nach der Aufstellung des Bildes in Dresden und noch am Anfang unseres Jahrhunderts, immerhin in recht unkritischen Zeiten, über die Eigenhändigkeit des Bildes gestritten. War es doch bekannt, daß Rafael gerade in seiner späteren Lebenszeit, der das Bild angehört, sich fast immer seiner Schüler zur Ausführung seiner Erfindungen bedient hatte! Und meinte man doch, an die früheren Bilder des Meisters mit ihrer altertümlicheren Malweise gewöhnt, niemals ein Bild von der Hand des Meisters in dieser breiten Ausführung gesehen zu haben! Seit man nun aber gelernt, Meister- und Schülerhände kritisch voneinander zu unterscheiden, hat man gerade in der einheitlichen flüssigen Pinselführung, mit der das Bild, soweit nicht einzelne Stellen 1826 von Palmaroli berührt worden sind, wie aus einem Gusse auf die Fläche gezaubert worden ist, durchweg Rafaels eigene Hand erkannt. Wir kennen ja auch die glattere, festere, trockenere, gequältere Pinselführung aller seiner Schüler. Nur er selbst war imstande, so zu malen, wie die Sixtinische Madonna gemalt ist. Ihre Malweise stimmt auch mit derjenigen einiger eigenhändigen Bildnisse Rafaels aus der gleichen Zeit überein. Selbst der eigentümliche Umstand, daß sich keine Vorstudien irgendwelcher Art zu dem Bilde erhalten haben, spricht dafür, daß der Meister es rasch und leicht mit eigener Hand hingesetzt habe. In der Tat ist denn auch, abgesehen von einem Wiener Kritiker, der vor anderthalb Jahrzehnten in einer Zeitung der Donauhauptstadt die Eigenhändigkeit wieder in Frage zu stellen versuchte, kein neuerer Kunstforscher auf den Gedanken zurückgekommen, daß Schülerhände in dem Bilde bemerkbar seien. Insbesondere sprechen alle Rafaelspezialisten der Neuzeit sich unbedingt für seine Eigenhändigkeit aus, an der auch wir mit aller Entschiedenheit festhalten. Ein Hauptreiz dieses „einzigen" Werkes liegt gerade darin, daß es uns zeigt, wie Rafael in seiner reifsten Zeit, in der Mitte seiner dreißiger Jahre, als er nur wenig mehr selbst ausführte, Pinsel und Farbe beherrschte, wenn er sich einmal ausnahmsweise entschloß, etwas eigenhändig zu malen.

In welchem Jahre Rafael die Sixtinische Madonna gemalt habe, sagt Vasari nicht. Er nennt sie ziemlich weit nach der heiligen Cäcilia von Bologna, ziemlich weit vor den Kartons zu den vatikanischen Wandteppichen. Daß die Reihenfolge, in der er Rafaels Gemälde bespricht, nicht streng chronologisch zu sein beansprucht, geht freilich schon daraus hervor, daß er nach den Kartons, die bereits 1516 vollendet waren, nur noch den Täufer Johannes und die Transfiguration als letzte Bilder des Meisters nennt. Nur daß die Madonna der letzten reifsten Zeit des Meisters angehört, kann man schon aus der Stellung unter lauter späteren Bildern schließen, die Vasari ihr anweist, wie sie denn auch ihrer Malweise nach in die Zeit vor die Kartons auf keinen Fall versetzt werden kann. Je weniger Rafael nach dieser Zeit eigenhändig gemalt hat, desto schwieriger ist es natürlich, dem Bilde seiner Malweise nach ein bestimmtes Jahr zwischen 1515 und 1519 anzuweisen. Je schwieriger diese Aufgabe aber ist, desto mehr hat sie den Scharfsinn unserer Gelehrten gereizt. Waagen und andere stimmten für das Jahr 1519, weil sie der Ansicht waren, nur die Transfiguration, die Rafael, als er im April 1520 starb, unvollendet zurückließ, könne noch auf die Madonna gefolgt sein. Julius Hübner war mit Kugler für 1518, weil er eine besondere Ähnlichkeit der heiligen Barbara mit dem in eben diesem Jahre vollendeten Erzengel Michael des Louvre herausgefunden, den Vasari übrigens auch unmittelbar nach der Sixtina nennt. Die Mehrzahl der Forscher entschied sich demnach für 1518 oder 1519, bis Anton Springer die Entstehung des Bildes auf 1515 zurückdatierte. Da Müntz und Crowe und Cavalcaselle sich den Ausführungen Springers anschlossen, so übten diese eine Zeitlang eine ausgesprochene Vorherrschaft aus. Springer berief sich für seine Ansicht besonders auf das Bildnis der Donna velata

im Palazzo Pitti, in dem die neuere italienische Forschung (Morelli, Minghetti) zugleich das wahre Bildnis der geliebten Fornarina des Meisters, ein zweifellos eigenhändiges Werk und das Vorbild der Sixtinischen Madonna, erkennt. Da Springer in ihr außerdem das Vorbild zu Rafaels Magdalena auf dem Bilde der heiligen Cäcilia in der Pinakothek zu Bologna vermutete, das 1513 bestellt wurde, so glaubte er auch die Sixtinische Madonna nicht später als 1515 ansetzen zu dürfen, ohne zu bedenken, daß Rafael die ihm liebgewordenen Züge doch auch noch einige Jahre später in so typischer Verklärung verarbeitet haben könnte wie die Sixtinische Madonna sie zeigt. Ferner führte er an, daß die übrigen, auch in der Malweise ähnlichen Leinwandbilder Rafaels, z. B. das Porträt Cagstigliones im Louvre und eben jene Donna velata, spätestens 1516 entstanden seien, ohne sich zu erinnern, daß der Johannes, den Springer selbst in die letzten Lebensjahre des Meisters versetzt, schon nach Vasari ebenfalls auf Leinwand gemalt war. Endlich machte er als Hauptgrund geltend, daß Rafael in seinen letzten Jahren am wenigsten für die Mönche des ihm unbekannten Piacenza ein Bild eigenhändig ausgeführt haben würde, wogegen sich einwenden ließe, daß ihn gerade seine neue visionäre Fassung des Gegenstandes gereizt haben könnte, noch einmal selbst den Pinsel zu führen, und daß gerade die Schnelligkeit, mit der das Bild offenbar ausgeführt worden, auf seine Entstehung in einer Zeit, da Rafael vielfach in Anspruch genommen gewesen, schließen lassen könnte. Wie dem auch sei, als zwingend können wir alle Gründe Springers, die Madonna bis 1515 hinaufzurücken, nicht anerkennen. Daher wundert es uns denn auch nicht, daß Herman Grimm später in seinem Leben Rafaels (S. 429) wieder mit Entschiedenheit ein neues Jahr, das Jahr 1517, als Entstehungsjahr des Bildes nennt. Warum gerade 1517? Grimm versprach, die Gründe an anderer Stelle anzugeben. Jedenfalls ist das Jahr 1517 nicht unwahrscheinlicher als eins der anderen.

Alle diese Meinungsverschiedenheiten begreift man, wenn man bedenkt, daß heutzutage niemand für einen richtigen Gelehrten angesehen wird, der seinen Geist und seine „Methode“ nicht in der Begründung einiger Hypothesen bewiesen hat. Vielleicht ist der Wissenschaft aber noch mehr damit gedient, wenn man sich begnügt, das Ungewisse als ungewiß hinzustellen; und so möge uns denn auch genügen, mit Sicherheit behaupten zu können, daß die Sixtinische Madonna zwischen 1515 und 1519 entstanden ist.

Lediglich als Vermutung ist auch der Einfall Crowes und Cavalcaselles (in ihrem Life and Works of Raphael, S. 373) zu schätzen, daß Antonio de' Monti, der den Titel eines Kardinals von San Sisto führte, der Vermittler zwischen den Mönchen von San Sisto und Rafael gewesen sei. Da aber die Bekanntschaft Montis mit Rafael feststeht und es nahe liegt, daß die Benediktiner von Piacenza sich der Fürsprache des Kardinals erfreuen durften, der den Titel ihres Schutzheiligen trug, so läßt sich nicht leugnen, daß diese Vermutung ansprechend ist.

Den erwiesenen Tatsachen gegenüber, daß Rafaels Bild für die Kirche San Sisto in Piacenza gemalt und daß das Dresdener Bild aus eben dieser Kirche geholt worden, sollte man es übrigens von vornherein für unmöglich halten, daß es, wie andere Bilder, Nebenbuhler haben könnte, die ihm die Echtheit oder die Alleingültigkeit streitig machten; denn daß Rafael eine eigenhändige Wiederholung seines Bildes gemalt haben sollte, wird jeder Kenner der Geschichte des Meisters und seines Schaffens für ausgeschlossen halten. Von den bekannten älteren Kopien des Bildes hat das schwache Machwerk der Kirche San Severino zu Neapel auch niemals einen Anspruch irgendwelcher Art erhoben, wogegen die Kopie, die aus der Benediktinerinnenabtei des heiligen Amandus in Rouen ins Museum dieser Stadt übergegangen ist — sie verwandelt den heiligen Papst Sixtus in den heiligen Bischof Amandus, indem sie die päpstliche Tiara vorn auf der Brüstung durch die bischöfliche Mitra

ersetzt — in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, zumal sie auf Holz gemalt ist, ziemlich viel von sich reden machte. Auf ihren Anspruch, für mindestens ebenso echt zu gelten wie das Dresdener Bild, ist aber kein Rafaelkenner, der sie gesehen hat, eingegangen; auch der französischen Kunstforschung fällt es nicht ein, ihn aufrechtzuerhalten. Das Rouener Bild ist offenkundig eine alte Kopie. — Endlich ging bald nach 1890 die Nachricht durch alle Blätter, daß eine zweite Sixtinische Madonna im Besitze einer angesehenen Gasthofbesitzerfamilie in St. Moritz in der Schweiz aufgetaucht sei. Ich hatte dieses 1887 durch Sesar in Augsburg restaurierte Bild, das in St. Moritz irrtümlicherweise als Himmelfahrt Marias gedeutet wurde, bei der ersten Veröffentlichung dieses Aufsatzes noch nicht selbst gesehen. Doch hatte Herr Caspar Badrutt in St. Moritz die Güte gehabt, mir nicht nur eine Photographie des Bildes vor seiner Restaurierung, sondern auch eine treffliche Braunsche Photographie zu übersenden, die nach seiner Herstellung aufgenommen worden war. Auch die besten Photographien reichen selten oder niemals aus, sich im bejahenden Sinne ein abschließendes Urteil über die Echtheit eines Gemäldes zu bilden; ein verneinendes Urteil zu gewinnen, aber genügen gute Photographien dem Kenner natürlich in vielen Fällen; und man braucht nur die beiden Braunschen Photographien des Dresdener und des St. Moritzer Bildes nebeneinander zu halten, um sich von dem gewaltigen Unterschiede der beiden Gemälde in Bezug auf die Reinheit, Unmittelbarkeit und Frische der Formensprache, die Leichtigkeit und Flüssigkeit der Pinselführung, die Tiefe, Wahrheit und Fülle des Ausdrucks zu überzeugen. Einige Jahre später, 1896, aber brachte Herr Badrutt sein Bild nach Deutschland. Es wurde in Berlin im „Kaiserhof", in Dresden, um allen Verdächtigungen vorzubeugen, anderthalb Stunden lang neben Rafaels Madonna ausgestellt. Ich habe damals in besonderem Aufsatz (s. unten S. 158ff.) darüber berichtet. Das Ergebnis war natürlich das erwartete. Daß das angeblich aus Ferrara stammende Bild in St. Moritz eine interessante alte Kopie der Sixtinischen Madonna ist, eine Kopie, die als solche einen gewissen Wert hat, wird bereitwilligst zugegeben werden können. Irgendeinen Anspruch auf Ebenbürtigkeit aber kann es nicht erheben.

*

Im 17. Jahrhundert ist von der Madonna Rafaels in der abgelegenen Kirche des heiligen Sixtus zu Piacenza nicht viel die Rede gewesen. Erst seit im 18. Jahrhundert die Kunst- und Bildungsreisen vornehmer und reicher Ausländer nach Italien häufiger wurden, taucht sie auch in den Berichten der Schriftsteller öfter wieder hervor. Winckelmann sagt: „Liebhaber und Kenner der Kunst gingen dahin, um diesen Rafael zu sehen, so wie man nur allein nach Thespiae reiste, den schönen Cupido des Praxiteles daselbst zu betrachten." August III. von Sachsen hatte das Bild, wie glaubwürdig berichtet wird, schon auf seiner Jugendreise, die er als Kurprinz unternahm (1711—1712), in Piacenza gesehen, mit Kennerblick seinen einzigen Wert durchschaut und sich seit der Zeit im Stillen mit dem Gedanken getragen, es nach Dresden zu verpflanzen. Erst zwanzig Jahre nach seiner Thronbesteigung, erst acht Jahre nach der Erwerbung der berühmten hundert Bilder der modenesischen Galerie sollte er sein Ziel erreichen. Der bolognesische Maler Carlo Cesare Giovannini (1695—1758) erhielt, wie bereits bemerkt, den Auftrag, den Zustand des Bildes zu untersuchen. Doch scheint der bolognesische Archäologe Giov. Battista Bianconi (nicht zu verwechseln mit Giov. Ludovico Bianconi, dem kursächsischen Gesandten in Rom, der Mengs' Leben schrieb) der eigentliche Unterhändler zwischen dem sächsischen Hofe und den Mönchen von Piacenza gewesen zu sein. Dieser scheint Giovannini nur als seinen Sachverständigen zugezogen zu haben. Erst als Giovannini das Bild 1754 glücklich nach Dresden gebracht hatte, trat der sächsische Hof mit diesem selbst in brieflichen Verkehr und betraute ihn mit der Erwerbung anderer Bilder. So erklärt es sich, daß der Originalbericht Giovanninis, der, außer in Gualandis

Memorie, auch in Hübners Aufsatz in von Zahns Jahrbüchern (III, 1870, S. 273) abgedruckt ist, sich nicht in Dresden, sondern in Bologna erhalten hatte, und daß die im Dresdener Hauptstaatsarchiv aufbewahrte Korrespondenz mit Giovannini sich nicht auf den Ankauf der Madonna, sondern nur auf ihre Überführung nach Dresden und auf spätere Angelegenheiten bezieht. In seinem Berichte bestätigte Giovannini zunächst, daß das Bild ein unzweifelhaftes Werk Rafaels von erster Güte sei und fügte dann hinzu, daß es seit Rafaels Tagen nicht berührt worden sei, ja, daß man sagen könne, es sei nur etwas allzu unberührt, da auch der Firnis seit über 200 Jahren nicht aufgefrischt worden und das Bild daher reichlich ausgetrocknet sei.

Der Ankauf kam für 24 000 römische Skudi zustande. Wie es kommt, daß die Dresdener Quellen 20 000 Dukaten oder 40 000 römische Skudi, die einem heutigen Münzwert von etwa 180 000 Mark, aber natürlich einem ungefähr viermal so hohen Kaufwert entsprechen würden, als Kaufpreis angeben, ist in meinem Aufsatze über die piacentinischen Urkunden (s. unten S. 150) erörtert worden. Zu Anfang des Jahres 1754 traf Giovannini mit dem Bilde in Dresden ein. Die Anekdote, daß August III. es mit königlichen Ehren im Thronsaal empfangen und, da der Thron gerade im besten Lichte gestanden, ihn mit den Worten „Platz für den großen Rafael!" beiseite geschoben habe, ist zu hübsch, um nicht immer wieder erzählt zu werden, selbst auf die Gefahr hin, daß ihre wirkliche Wahrheit bestritten werden könnte. Als Giovannini nach Bologna zurückgekehrt war, beschwor er in einem in Dresden erhaltenen Briefe vom 28. Januar 1755 die Dresdener Galerieverwaltung, dafür Sorge zu tragen, daß man die Sixtinische Madonna Rafaels nicht mit zuviel Öl oder Firnis belaste, sondern sie lieber ganz unberührt lasse, als sie unbedacht in Behandlung zu nehmen. Wolle man sie aber durchaus restaurieren, so werde er selbst die sichersten Mittel und Wege dazu angeben. Man scheint Giovanninis verständige und wohlgemeinte Bitte beherzigt zu haben. Das Bild soll wirklich über 70 Jahre unberührt in der Dresdener Galerie gehangen haben. Erst als 1826 der damals berühmteste Gemälderestaurator, Pietro Palmaroli, von Rom nach Dresden berufen wurde, um hier einige dringend notwendig gewordene Herstellungsarbeiten zu übernehmen, kam auch die Sixtinische Madonna an die Reihe. Der Vertrag mit Palmaroli war am 9. März 1826 in Rom unterzeichnet worden. Am 20. Juni traf der Meister in Dresden ein. Am 1. Juli überreichte er dem König einen Bericht über den Zustand der Bilder, die er zuerst untersucht hatte. In Bezug auf Rafaels Gemälde berichtete er, es müsse „gefüttert" (foderato, d. h. mit neuer Leinwand unterspannt) werden, um die Kraft wieder zu erlangen, die es verloren zu haben scheine, und gleichzeitig müßten einige kleine Abblätterungen und andere unbedeutende Schäden ausgefüllt werden, „eine einfache Arbeit, um ein so wunderbar schönes und unberührtes Originalbild zu erhalten". Am 27. Oktober 1826 zählte der Galeriedirektor Fr. Matthäi in einer Eingabe an den Minister Grafen von Einsiedel die Sixtinische Madonna unter den Bildern auf, an denen Palmaroli seine Arbeit bereits beendet habe. Aus den Akten geht nur hervor, daß das Bild damals mit neuer Leinwand „unterzogen" worden, wobei der oben umgeschlagene Streifen mit dem Eisenstabe des Vorhangs wieder hervorgeholt wurde; und es verdient hierzu bemerkt zu werden, daß das alte Leinen nicht etwa, wie bei einer „Rentoilage" im eigentlichen Sinne, entfernt, sondern daß die neue Leinwand hinter die alte geklebt wurde. Selbstverständlich aber hat Palmaroli auch die übrigen, in seinem Berichte in Aussicht gestellten Arbeiten an dem Bilde vorgenommen. Aus dem Bilde selbst läßt sich feststellen, daß er, ohne nach der Art schlechter Restauratoren irgend etwas flächenhaft zu übermalen, einige Stellen an den nackten Teilen der Maria, des Knaben und der heiligen Barbara sorgfältig mit dem Pinsel auspunktiert hat, wogegen der linke Teil des Bildes, besonders der heilige Sixtus, aber auch die beiden vorderen Engel unberührt geblieben sind. Daß dem

Italiener, wie Zeitgenossen berichten, nachdem er seine Behandlungsweise an der rechten Seite des Bildes gezeigt, untersagt worden, sie auch auf die linke Seite auszudehnen, geht aus den Akten nicht hervor, ist aber möglich. Wahrscheinlicher jedoch ist es, daß er die linke Seite nicht berührte, weil sie besser erhalten war und daher keiner Berührung bedurfte. Jedenfalls wurde ihm, als er Anfang 1827 nach Rom zurückkehrte, das beste Zeugnis über seine Herstellungsarbeiten an 54 Bildern der Dresdener Galerie ausgestellt.

In den dreißiger Jahren wurde Palmarolis Restauration von einigen Seiten angefochten. Männer wie von Quandt und Passavant traten jedoch schon damals für sie ein; und später hat der anerkannteste Fachmann der Spätzeit des 19. Jahrhunderts, Professor A. Hauser in München, als er 1884 zu dem Zwecke einer Untersuchung dieses Bildes und anderer Bilder nach Dresden berufen wurde, wie aus den Protokollen der Galeriekommission ersichtlich, ausdrücklich erklärt, daß das Bild, abgesehen von jenen erwähnten Punktierungen einzelner Stellen durch Palmaroli, so vortrefflich erhalten sei, daß man es im ganzen durchaus zu den gut erhaltenen Bildern rechnen müsse. Alle wirklichen Kenner alter Bilder werden diesem Ausspruch zustimmen.

In dem Menschenalter, das von 1826 bis 1856 verstrich, ist das Bild wieder ganz unberührt geblieben. Erst nachdem es 1856 in dem neuen Galeriegebäude aufgestellt worden war, stellte sich heraus, daß es nach wie vor sehr eingetrocknet sei und einer Auffrischung dringend bedürfe. Die Galeriekommission, die damals (außer dem Direktor Julius Schnorr von Carolsfeld) aus den bekannten Meistern Eduard Bendemann, Karl Peschel, Ernst Rietschel und Julius Hübner bestand, beschloß daher, der damaligen Praxis entsprechend, das Bild von der Rückseite mit Kopaivabalsam zu tränken, um den Farben mehr Nahrung und Festigkeit zu geben, im übrigen aber nur einige kleine Nachdunkelungen im Firnis zu beseitigen. Diese Arbeiten wurden Ende Juni 1856 durch den damaligen Restaurator, Inspektor Schirmer, vorgenommen. Julius Hübner erzählt als Augenzeuge in seinem genannten Aufsatz, daß der Erfolg der Tränkung des Bildes mit Kopaivabalsam überraschend gewesen sei. Es habe dadurch eine unbeschreibliche Wärme und Frische erhalten. Namentlich sei das Grün des Vorhanges und des Gewandes der heiligen Barbara in unerwarteter Weise gesteigert worden und kaum wiederzuerkennen gewesen.

Bekanntlich wurde das Bild damals in einem besonderen Zimmer aufgestellt und auf einem altarartigen Sockel mit einem neuen Pilasterrahmen in reichem Renaissancestil nach der Zeichnung des Hofbaumeisters Krüger umgeben. Auch erhielt es schon damals die schützende Glasplatte, die es noch heute bedeckt. Man hat früher darüber gestritten, ob es nützlich oder schädlich sei, Ölbilder unter Glasscheiben zu verwahren. Theoretisch hat von Pettenkofer längst die Nützlichkeit des Verfahrens nachgewiesen. Wer vollends in der Lage ist, die Erfahrungen, die seit mehr denn einem Menschenalter in der Dresdener Galerie mit dem Schutze der besonderen Gefahren ausgesetzten Bilder durch Glasscheiben gemacht worden sind, aus eigener Anschauung zu würdigen, wird niemals die Verantwortung übernehmen mögen, der manchmal allerdings störenden Spiegelung wegen die Wiederabschaffung dieses Schutzmittels zu beantragen, wo es einmal eingeführt worden ist. Übrigens ist die Sixtinische Madonna so geschickt im Seitenlicht des Fensters aufgestellt worden, daß sie von verschiedenen Stellen aus betrachtet werden kann, ohne daß der Beschauer durch die Glasscheibe gestört würde.

Unter der Leitung der Dresdener Galerie durch den Verfasser dieses Aufsatzes ist der Firnis des Bildes, der stumpf geworden war, 1885 mit vollständigem Erfolg nach dem verbesserten Pettenkoferschen Verfahren regeneriert worden, wozu ein besonderer Regenerationskasten in der Größe des Bildes angefertigt wurde. In seinem Farbenkörper ist es durchaus unberührt geblieben.

Nach wie vor ist die Sixtinische Madonna also als ein verhältnismäßig wenig berührtes, als ein im Vergleich mit vielen anderen gleichartigen Werken vorzüglich erhaltenes Gemälde anzuerkennen.

*

Haben wir somit gesehen, daß selbst die Sixtinische Madonna, wenigstens in früheren Jahrzehnten, allerlei Anzapfungen zu erdulden gehabt hat, wenn diese auch fast ausschließlich von Unberufenen ausgingen, so hat sich dabei doch zugleich herausgestellt, daß niemals ein Bild alle Anfechtungen so siegreich zurückgewiesen hat, wie das unsere. Heute stimmen alle Kenner und Forscher, die Rafael und seine Kunst zu ihrem besonderen Studium gemacht haben, darin überein, daß die Sixtinische Madonna das im wesentlichen wohl erhaltene Werk ist, welches Rafael in seiner reifsten Zeit, zwischen 1515 und 1519, für den Hochaltar der Kirche zu Piacenza eigenhändig gemalt hat. Ohne Unterschied ihrer sonstigen kunstgeschichtlichen Parteistellung bezeichnen sie es aber auch alle als die herrlichste Schöpfung Rafaels, wenigstens auf dem Gebiete der Tafelmalerei, und alle kommen dahin überein, daß es eines der großartigsten Kunstoffenbarungen des menschlichen Geistes überhaupt sei.

Wenn unsere Eingangsbemerkungen, nach denen nur klassisch geworden ist, was einmal neu, eigenartig, modern gewesen ist, richtig sind, so muß nun also zum Schlusse der Beweis erbracht werden, worin denn das Neue, Eigenartige, Bahnbrechende dieses Bildes bestanden hat, das schon Vasari veranlaßte, es als „cosa rarissima e veramente singolare“ hinzustellen. Es ist nicht besonders schwer, diesen Nachweis zu führen.

Zunächst ist zu wiederholen, daß die Madonna di San Sisto, wenn Himmelserscheinungen auch in anderer Weise schon früher dargestellt worden und Vorstufen einer ähnlichen Auffassung sich bei früheren Malern, ja bei Rafael selbst (Madonna di Fuligno) nachweisen lassen, doch unzweifelhaft die erste Santa Conversazione, das erste Andachtsbild mit Heiligen ist, das den himmlischen Vorgang unmittelbar in den wirklichen, lichterfüllten, von weißen Wolken durchzogenen Himmelsäther verlegt. Hierzu kommt, daß Rafael auf der Höhe seiner Meisterschaft angelangt, von der aus er überhaupt nichts anrührte, ohne es mit neuem, eigenartigem Geiste zu erfüllen oder es in neuer, eigenartiger Technik vorzuführen, den neuen Gegenstand auch mit neuen, eigenen, durch die Auffassung bedingten Darstellungsmitteln zur Geltung brachte. Hier können wir uns bereitwilligst die geistvollen Bemerkungen Brunns über das eigenartige, rhythmische oder gleitende Gleichgewicht, das die Komposition beherrscht, aneignen. So frei und lebendig war eine ihrer Natur nach von Haus aus symmetrische Darstellung noch nie behandelt worden wie in diesem Bilde. Hier trat in der ganzen Linienführung und Formensprache gegenüber der herben und spröden Wahrheit des 15. Jahrhunderts, aus der auch Rafaels Werke erst allmählich herauswuchsen, das Wesen des Idealismus des 16. Jahrhunderts, so rein und sonnenhell zutage, wie kaum in einem einzigen früheren Bilde; und gerade diesen Idealismus, der, ohne die engste Fühlung mit der Natur aufzugeben, die Natur doch mit eigenen Augen ansah und Freiheit und Schönheit mit der Wahrheit paarte, bezeichnete man damals als „die Moderne“ im Gegensatz selbst noch zu den ein Menschenalter vorher entstandenen Werken.

Hier wurde die himmlische Erscheinung zum ersten Male in ein wirkliches, nach allen Seiten hin leuchtendes, alles durchzitterndes helles Himmelslicht gehüllt, das, wenn es mit der gegenwärtigen Freilichtmalerei auch nur die Vorbedingungen gemein hatte, doch allen früheren Darstellungen gegenüber einen Fortschritt in der Lichtmalerei bedeutete, der damals ähnlich empfunden werden konnte, wie heute die Freilichtmalerei selbst, deren Übertreibungen es ausschloß. Man sehe sich nur das Original daraufhin an und beachte auch die feine, von bläulichem Lichte durchgeistigte Behandlung der Engelköpfe in den

äußeren Teilen des Bildes! Wie materiell erscheinen daneben noch Correggios, des Lichtmalers, Engelköpfe auf seinem 1515 vollendeten Bilde der Madonna mit dem heiligen Franziskus! Auch wird in Rafaels Bilde die himmlische Leichtigkeit der Wolken und der von ihnen getragenen göttlichen Geister zum ersten Male mit einer Breite, Leichtigkeit und Flüssigkeit der Pinselführung auf die Fläche gebannt, die erst von der für die späteren Breitmaler vorbildlich gewordenen Pinselführung des alternden Tizian wieder erreicht wurde. Man betrachte daraufhin nur die völlig unberührten Köpfe des heiligen Sixtus und der beiden Engel des Vordergrundes. Diese Malweise würde selbst im Pariser „Salon" der neunziger Jahre nicht glatt, veraltet oder unmalerisch erschienen sein. Endlich sind — und das ist und bleibt schließlich die Hauptsache — alle Gestalten und Köpfe unseres Bildes mit einer eigenartigen, das Göttliche voll bezeichnenden Tiefe und Fülle des geistigen Ausdrucks ausgestattet, wie sie uns aus keinem früheren und kaum aus einem späteren Bilde entgegenwehen. Die männliche Glaubensinbrunst, die zugleich durch ihr Flehen die ganze Gemeinde mit erlösen will, in den Zügen und Augen des heiligen Papstes — die innige Demut und selige Beglücktheit, die sich, nicht männlich-tätig wie drüben, sondern nur weiblich-empfangend in der heiligen Barbara widerspiegelt — die nur erst ahnungsvolle, mit Staunen, Neugierde und Anbetung gepaarte kindliche Hingebung, die den vorn auf die Brüstung gestützten Englein aus den großen, sinnenden Augen leuchtet —, alle diese geistigen Regungen und Stimmungen, die das Bild innerlich zusammenhalten, waren mit dieser überzeugenden Kraft noch nie vorher dargestellt worden; und doch sind alle diese Regungen nur ein schwacher Abglanz der Fülle, Tiefe und Hoheit des Ausdrucks, der der göttlichen Mutter und ihrem göttlichen Kinde aus den Augen leuchtet. Augen wie diese hat überhaupt nur Rafael gemalt. Das ganze Erlösungsgeheimnis der christlichen Lehre mit seinen Schmerzensschauern, seiner Willensstärke, seinem Barmherzigkeitsernst blickt uns aus ihnen an.

Ja, diese Augen! Woher kommt es doch, daß wir solche Augen noch nie gesehen zu haben meinen? Durch welche Darstellungsmittel hat Rafael ihren Ausdruck erzielt? Sollte es nicht möglich sein, dem Geheimnis durch vergleichende Betrachtung auf die Spur zu kommen? Einen beachtenswerten Versuch in dieser Richtung hat Gustav Portig in seiner 1882 in Leipzig erschienenen Abhandlung gemacht. Portig macht darauf aufmerksam, daß alle früheren Madonnen die Blicke niederschlagen oder in andere Richtung schweifen lassen, und daß auch das Christkind den Beschauer in der Regel nicht anblickt, während Rafael hier Mutter und Kind die Augen weit aufschlagen und den Beschauer in gleicher Richtung voll und gerade anschauen läßt. Unzweifelhaft ist etwas Wahres an dieser Beobachtung. Man sehe nur alle übrigen Madonnenbilder Rafaels in anderen Galerien, alle übrigen Madonnen anderer Meister in der Dresdener Galerie daraufhin an. Freilich ist infolge meiner Zustimmung zu Portigs Ausführungen in der ersten Fassung dieses Aufsatzes von verschiedenen Seiten Einspruch gegen die Behauptung erhoben worden, daß die Maria und der Jesusknabe unseres Bildes den Beschauer überhaupt ansähen. Ihr visionärer Blick, heißt es, schweife vielmehr in ungemessene Weiten oder kehre, ohne die Außenwelt zu sehen, in sich selbst zurück. Die Weltentrücktheit dieses Blickes soll gewiß nicht geleugnet werden. Ich habe ja auch bereits auf sie aufmerksam gemacht. Aber wahr bleibt es doch, daß die meisten unbefangenen Beschauer die Empfindung haben, daß diese Blicke auf sie gerichtet sind, ja ihnen folgen, wenn sie sich rechts oder links von der Mitte aufstellen; und wahr bleibt es vor allem, daß diese bei gleichmäßiger Ansicht von vorn geradeaus gerichteten Blicke eine kühne Neuerung waren. Gerade darin, daß die Blicke uns zu treffen und dennoch in sich selbst zurückkehren und zugleich in ungemessene Weite zu schweifen scheinen, liegt das Einzigartige ihres Eindrucks, der uns durch Mark und Bein geht.

Eben weil Mutter und Sohn, von denselben Schauern der Göttlichkeit erfüllt, in dieselbe Richtung blicken, sind sie für unser Gefühl aber auch zu unlöslicher göttlicher Einheit verbunden. Wir möchten den alten Streit, in dem sich zugleich ein Stück katholischen und protestantischen Seelenfischertums aussprach, den Streit, ob die Mutter oder das Kind in Rafaels Bilde die Hauptperson sei, daher auch durchaus nicht erneuern. Aber wir können doch nicht umhin, zu erwähnen, daß auch die Dichter, die das Bild besungen haben, in dieser Beziehung verschieden empfunden haben. Daß unsere Romantiker, wie A. W. Schlegel, ihre Blicke zunächst auf die Madonna gerichtet hielten, ist natürlich. Doch folgten sie hierin nur Goethe, dem Entdecker des „Ewig-Weiblichen". Goethe sang vor der Sistina:

Der Mutter Urbild, Königin der Frauen,
Ein Wunderpinsel hat sie ausgedrückt.
Ihr beugt ein Mann mit liebevollem Grauen,
Ein Weib die Knie in Demut still entzückt.

Arthur Schopenhauer aber, der Erfinder der „Welt als Wille und Vorstellung", sah nur den Jesusknaben. Er sang:

Sie trägt zur Welt ihn; und er schaut entsetzt
In ihrer Gräu'l chaotische Verwirrung,
In ihres Tobens wilde Raserei,
In Ihres Treibens nie geheilte Torheit,
In ihrer Qualen nie gestillten Schmerz, —
Entsetzt: doch strahlet Ruh' und Zuversicht
Und Siegesglanz sein Aug', verkündigend
Schon der Erlösung ewige Gewißheit.

Die Mutter, das Kind, die beiden Heiligen und die beiden Engel, die erklärlicherweise auf die Wolken als auf ihren Malgrund gesetzt, darum aber natürlich doch nicht, wie Nichtkenner behauptet haben, erst nachträglich hinzuerfunden sind, bilden für unsere Anschauungsweise eine untrennbare künstlerische Einheit. Daß diese des Neuen, Eigenartigen, Selbsterschauten und Selbsterschaffenen genug enthielt, um ihrer Zeit wie eine neue Kunstoffenbarung zu wirken, ist hinlänglich dargetan worden. Natürlich aber darf man den Satz, daß alles ewiggültig Gewordene einmal neu und eigenartig gewesen sei, nicht ohne weiteres umkehren. Nicht alles, was heute neu und eigenartig ist, wird einmal als klassisch und ewiggültig gelten. Da sprechen nicht nur künstlerische, sondern auch geistige Eigenschaften ein Machtwort mit. Vor der Sixtinischen Madonna gingen wir von der erweislichen Tatsache aus, daß sie heute noch so unbeschreiblich anziehend wirke, also noch heute die künstlerische Geltung habe, wie da sie aus den Händen ihres Meisters hervorging, und wir haben versucht, uns der Gründe bewußt zu werden, auf denen ihre ans Wunderbare grenzende Anziehungskraft beruht.

Es ist mir nun keineswegs unbekannt, daß es heutzutage Kenner gibt, die der allseitig vollendeten reinen Kunst, wie sie uns in Rafaels Sixtinischer Madonna entgegentritt, die ältere, herbere, aufstrebende, knospende Kunst des 15. Jahrhunderts vorziehen. In der höchsten Höhe sehen diese „Prärafaeliten" eben schon den Beginn des Verfalls. Sie zu bekehren, dürfte einem Kunstforscher, der der Kunst jeder Zeit gerecht zu werden sucht, am schwersten fallen. Ich will daher mit ihnen nicht rechten. Es gibt aber auch eine Reihe junger und jüngster Künstler und ihrer Freunde, die, lediglich in der Gegenwart und wenigstens angeblich in ihrem eigenen Volke wurzelnd, dessen Nährboden dann manchmal freilich bis Paris erweitert wird, sich vor jedem Klassiker und noch in besonderem Maße vor einem Klassiker der italienischen Hochrenaissance bekreuzen zu müssen meinen. Ich will auch mit ihnen nicht rechten, wenigstens nicht mit den jungen Künstlern selbst, die sich ihre Eigen-

art nicht durch das Nachempfinden fremder Schönheit verrücken lassen wollen. Phidias war nur deshalb Phidias, weil er durch und durch Grieche war. Rafael war nur deshalb Rafael, weil er durch und durch Italiener war. Dürer war nur deshalb Dürer, weil er durch und durch Deutscher war. Rembrandt war auch nur deshalb Rembrandt, weil er durch und durch Niederländer war. In schöpferischer Beziehung muß jeder im eigenen Boden wurzeln und seiner Eigenart treu bleiben. Die Nachahmung Rafaels hat schon Unheil genug in der Kunst angerichtet. Auch die Sixtinische Madonna hat in dieser Beziehung kein Vorrecht. Eine gewisse Schwäche bleibt es freilich trotzdem, wenn ein Künstler nicht imstande ist, einem unter anderer Sonne gereiften Kunstwerk gerecht zu werden, ohne sich selbst aufzugeben. Lernen kann schließlich jeder von jedem, und wäre es auch nur, daß er seine Eigenart in derjenigen eines anderen klarer erkennen lernte. Aber darauf will ich nicht hinaus.

Die Hauptsache bleibt, daß die Künstler doch nicht nur zur Belehrung für andere Künstler, sondern zur Freude und Erquickung der ganzen Welt schaffen; und in dieser Beziehung erkennt die Welt noch keine geistigen Zollschranken an; das Recht, ihre Meisterschöpfungen gegenseitig anzuerkennen und zu genießen, werden wenigstens die europäischen Völker untereinander sich nicht verkümmern lassen. Vor hundert Jahren hätte man mit Bemerkungen dieser Art die offensten Türen eingerannt; in unserer Zeit des alle Völker ergreifenden, alle Verkehrsgebiete umfassenden, sich immer enger einspinnenden Nationalismus mögen sie nicht überflüssig erscheinen. Ein Gleichnis macht vielleicht am klarsten, worum es sich handelt. In Bordeaux wächst kein Rüdesheimer, an der Mosel wächst kein Portwein, am Main kein Marsala. Der rheinische Weinbauer mag sich anstrengen so viel er will, er wird doch keinen Montefiascone oder keinen Chateau Lafitte erzeugen, und der Weinbauer am Strande des Tiber oder der Garonne würde sich vergebens abmühen, wenn er einen Liebfrauenmilch-Stiftswein oder einen Johannisberger Kabinettswein zustande zu bringen versuchte. Aber folgt daraus, daß dem Italiener kein Burgunder, dem Deutschen kein Südwein, dem Franzosen kein Rheingauer munden dürfe? Die Erfahrung lehrt das Gegenteil. Der Norddeutsche, der gar keinen Wein baut, hat sogar eine entschiedene Vorliebe für französische, spanische und italienische Weine, und keine Schranken werden ihn hindern, sich an ihnen zu erquicken und zu erwärmen.

Man lehre also keinen deutschen Künstler wie Rafael, keinen französischen Künstler wie Dürer, keinen italienischen Künstler wie Rembrandt malen zu wollen! Aber man lasse dem Nordländer deshalb doch die Freude an der südlichen Schönheit, die ihm tief im Blute steckt! Keine Theorien der Welt werden die unbefangene, schönheitsfrohe Mehrheit der deutschen und aller übrigen Völker daran hindern, sich an der Kunst Rafaels zu erquicken und zur Sixtinischen Madonna in Dresden zu pilgern, um sich an ihrem Anblick zu erfreuen, zu erbauen und zu erheben.

VIII. Piacentinische Nachrichten und Urkunden zur Geschichte von Rafaels Madonna Sistina*)

Rafaels göttliches Bild in der Dresdener Galerie trägt in jedem Umriß und Pinselstrich, in seiner ganzen Malweise und in der ganzen Art der Beseelung seiner Gestalten von innen heraus alle Eigenschaften des Meisters so deutlich zur Schau, daß, wenn es heute im abgelegensten Orte der Welt zum ersten Male zum Vorschein käme, jeder Rafaelkenner es sofort als ein Werk des berühmten Urbinaten ansprechen würde. Wenn das Bild, zu einer Zeit gemalt, da Rafael nur selten noch etwas eigenhändig ausführte, auch so leicht und flüssig hingesetzt ist, wie kaum ein zweites Gemälde seiner Hand, so treten alle eigensten Eigenschaften des Meisters gerade dadurch doch nur um so deutlicher in ihm hervor, so daß man es nicht nur gleichzeitigen, sondern selbst früheren Werken Rafaels gegenüber sofort als ein Gemälde seiner Hand erkennen müßte. Man braucht gar nicht einmal weit nach Italien hinein zu reisen, um sich davon zu überzeugen. Es genügt, nach Mailand und Bologna zu gehen. Wer die Eigenschaften, die die Sixtinische Madonna von allen übrigen Bildern der Dresdener Galerie unterscheiden, im Kopfe hat, dem wird es in der Brera sofort auffallen, daß schon Rafaels Sposalizio, trotz des Unterschiedes der Entstehungszeit, sich vor allen übrigen Gemälden dieser Sammlung durch die gleichen Eigenschaften auszeichnet; und vollends in der Pinakothek zu Bologna wird es ihm in die Augen springen, daß Rafaels heilige Cäcilie sich zu allen übrigen Bildern der Sammlung verhält wie die Sixtinische Madonna zu den anderen Bildern der Dresdener Galerie.

Tatsächlich ist es denn auch keinem Rafaelforscher, ja überhaupt keinem ernsten Kunsthistoriker oder Künstler jemals eingefallen, die Echtheit der Sixtinischen Madonna in der Dresdener Galerie zu bezweifeln; und jeder etwaige Zweifel müßte doch auch sofort an dem Zeugnis Vasaris zerschellen. Daß Vasari das Bild in der Kirche des heiligen Sixtus zu Piacenza selbst gesehen haben muß, habe ich schon einmal an anderer Stelle (oben S. 136) ausgeführt. So zutreffend und bündig im Lapidarstil, wie er das Bild beschreibt, schreibt man auch nur aus eigener Anschauung heraus. Über den Verkauf eben dieses Bildes, das Vasari in der Kirche San Sisto zu Piacenza gesehen, an die Dresdener Galerie aber sind schon von Gualandi (Memorie, I, 1840, S. 29—33) und von Hübner (Zahns Jahrbücher III, 1870, S. 273—279) einige Urkunden veröffentlicht worden, die keinen Zweifel an der Richtigkeit der Tatsache aufkommen lassen. Immerhin rühren diese Urkunden und Briefe alle nur von einer Seite her. Sie haben alle den Maler Carlo Cesare Giovannini zum Verfasser, der, aus Parma gebürtig, damals als Bilderrestaurator und Kenner in Bologna ansässig war. Seiner bediente sich der bolognesische Archäologe Abate Giovanni Battista Bianconi, der vom sächsischen Hofe mit dem Ankaufe der Madonna betraut war, als Sachverständigen. Sein klassischer Bericht über die Echtheit und den Zustand

*) Dieser Aufsatz, der 1900 im Repertorium für Kunstwissenschaft (XXIII, S. 12—23) erschien, kommt hier fast unverändert, aber doch mit dem wesentlichen Unterschiede wieder zum Abdruck, daß ich die ursprünglich italienisch und lateinisch (Urkunde II) geschriebenen und dort in der Ursprache veröffentlichten Urkunden nunmehr ins Deutsche übersetzt habe.

des Bildes, den zuerst Gualandi veröffentlicht hat, war an den Abt Bianconi in Bologna gerichtet. Sein Briefwechsel mit der Dresdener Hofbehörde aber, der sich auf die Überführung des Bildes nach Dresden durch Giovannini selbst bezieht, befindet sich im Dresdener Hauptstaatsarchiv.

Wenn auch Bianconi und Giovannini so gut wie Vasari das Bild in der Kirche zu Piacenza gesehen haben, so können ihre Zeugnisse doch nicht als piacentinische Nachrichten und Urkunden im eigentlichen Sinne gelten; und doch wäre es unleugbar lehrreich, aus piacentinischen Nachrichten einiges darüber zu hören, wie man in Piacenza selbst über das Bild und seinen Verkauf dachte, und aus piacentinischen Urkunden etwas Näheres über den Verkauf des Bildes zu erfahren.

An solchen Nachrichten und Urkunden aus Piacenza fehlt es nun keineswegs, wenngleich die Kunstgeschichte noch so gut wie keine Kenntnis von ihnen genommen hat. Was von ihnen veröffentlicht ist, steht in kaum auffindbaren piacentinischen Lokalschriften, Almanachen usw.

Kaum auffindbar schon ist das wichtige kleine Werk, das der Mönch Don Felice Passero noch im 16. Jahrhundert über das Kloster des heiligen Sixtus zu Piacenza schrieb und 1593 bei Bazachi, der es mit einer Vorrede begleitete, in Piacenza drucken ließ. Wichtig ist es, weil es das erste Zeugnis aus Piacenza und überhaupt das erste Zeugnis nach der Zeit Vasaris enthält, das der Sixtinischen Madonna ausgestellt worden ist, und schon durch sein Dasein beweist, daß das Bild zu Ende des 16. Jahrhunderts unversehrt und hoch bewundert in der Kirche stand, für die es gemalt worden ist. Ich habe mich in diesem Sinne schon 1893 in meinem Aufsatz in der Kunst für Alle auf dieses Büchlein bezogen (s. oben S. 138). Daß es vor kurzem umgekehrt zugunsten der müßigen Behauptung angeführt worden ist, das Originalbild Rafaels sei 1593 schon untergegangen gewesen, kann hier natürlich nur als Merkwürdigkeit erwähnt werden. Don Felice Passero preist das Bild (S. 34), das noch niemals genügend gelobt worden sei, in den höchsten Ausdrücken. Die Stelle ist bei Gualandi und Hübner abgedruckt (vgl. auch unten in der Urkunde III, S.152), doch ohne die Ottaverime des Verfassers, die daher hier Platz finden mögen. Passero sagt: „Ich kann nicht umhin, zum Lobe dieses Bildes, das eines ganzen Gedichtes würdig wäre, diese von mir verfaßte Oktavstanze herzusetzen:

Dein Bild, o Himmelsherrin, seh' ich prangen
In Liebesstrahlen und in Reinheitsgluten.
Du trägst, von engem Schleier hold umfangen,
Die Leuchte aller Erd- und Himmelsfluten.
Dein Söhnchen blickt, in kindlichem Verlangen,
Voll Eifer schon, zu dulden und zu bluten.
Die Schönheit ird'scher Form umhüllt euch freilich,
Doch wahrhaft göttlich schaut ihr drein und heilig."

Dann finden sich in Piacenza erst aus der Zeit des Verkaufs des Bildes wieder wichtige Nachrichten und Urkunden, über die zuerst der Arciprete Don Gaëtano Tononi im Piacentiner Almanach („Fa per tutti") aufs Jahr 1874 (S. 49—63) berichtete, während der Conte Bernardo Pallastrelli im dritten Jahrgang der „Strenna Piacentina" (1877, S. 40—45) den Hinweis auf einige neue, inzwischen aufgefundene Urkunden hinzufügte.

Schon Pier Maria Colombo spricht sich in seiner ungedruckten Piacentiner Chronik (vgl. Tononi a. a. O., S. 50) von 1745 bis 1756 zum Jahre 1754 recht bitter über den Verkauf des Bildes aus. „Gewiß ist, daß das große von Rafael von Urbino gemalte Bild von hier fortgegangen ist, daß unsere Stadt dadurch eines großen Schatzes beraubt worden ist und daß besagte Mönche ihre Verhältnisse verbessert haben." Wichtiger sind eine Reihe von Briefen und anderen Urkunden, die teils in der Kom-

munalbibliothek, teils in der bischöflichen Bibliothek zu Piacenza liegen. Seinem ganzen Umfange nach ist meines Wissens nur erst der an die Regierung zu Parma gerichtete Bericht des Präsidenten des höchsten Rats in Piacenza (unsere Nr. III) über den beabsichtigten Verkauf des Bildes veröffentlicht worden, und zwar in jenem Aufsatz Tononis, S. 54—60. Aber nicht nur die Unerreichbarkeit dieses Abdrucks, auch seine Fehlerhaftigkeit läßt einen vollständigen Neudruck dieses lehrreichen Schriftstücks notwendig erscheinen. Die Verbesserungen verdanke ich Herrn Arciprete Tononi selbst, der den Druck nochmals mit dem Original verglichen; und der Güte desselben geistlichen Gelehrten verdanke ich auch die Abschriften dieser und aller übrigen Urkunden, die unter seiner persönlichen Leitung und Aufsicht für mich angefertigt worden sind. Ich verfehle nicht, Herrn Arciprete Don Gaëtano Tononi auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank für sein Entgegenkommen auszusprechen.

Die ersten beiden Urkunden, die in Betracht kommen, gehören der Bibliotheca Communale (Mss. 17 bis 8⁰). Es sind: 1. die Eingabe, in der der Abt und die Mönche des Klosters San Sisto vom Papst Benedict XIV. die Erlaubnis erbitten, das Bild für 24 000 scudi romani = 12 000 Zechinen verkaufen zu dürfen; und 2. die zustimmende Antwort des Heiligen Stuhles. Die zweite dieser Urkunden befindet sich auf der Rückseite der ersten. Durch eine Bemerkung des päpstlichen Sekretärs Giuseppe Livizzani auf der gleichen Urkunde, wurde sie am 23. März 1753 zur Entscheidung dem Kardinal Valenti überreicht: „All' arbitrio del S^re^ Cardinale Protettore colle facoltà necessarie ed opportune.“ Vom Kardinal Valenti ist die zustimmende, lateinisch geschriebene Antwort (unsere Nr. II) daher auch unterzeichnet. Aus diesen Urkunden erfahren wir zunächst, daß das Kloster San Sisto durch die vorhergegangenen Kriege und Mißernten in Schulden geraten war und aus diesem Grunde des Geldes bedurfte; wir entnehmen ihnen ferner, daß der eigentliche Kaufpreis des Bildes nur 12 000, nicht 20 000 Zechinen war, wie nach der Dresdener Überlieferung in der Regel angegeben wird. Aber die ausbedungene Kopie ist natürlich nicht umsonst zu haben gewesen, und wir werden später sehen, daß der Ausfuhrzoll, der verlangt wurde, die Gesamtkosten für den sächsischen Hof sehr wohl auf 20 000 Zechinen erhöht haben kann. Endlich erfahren wir, daß Rafaels Bild damals dort hing, wo jetzt die Kopie hängt, zwischen den Fenstern der Schlußwand des Chors. Die Vermutung, daß das Bild zuletzt dort gehangen, hatte ich in der zweiten Auflage meines Dresdener Galeriekatalogs (1892, S. 60) bereits ausgesprochen, aber später in meinem Aufsatz in der Kunst für Alle, wie sich jetzt zeigt ungerechtfertigterweise, zurückgezogen (s. oben S. 138). Allerdings muß man, wenn man Passeros Ausdruck „in fronte al coro è etc.“ wörtlich nimmt, annehmen, daß das Bild 1593 noch vor dem Chor, hinter dem Altar, gestanden. Das ist aber auch recht gut möglich, wenn wir mit einem Aufsatz der Memorie di Storia Piacentina, von dem mir nur ein Abdruck ohne Jahreszahl vorliegt, annehmen, daß das Bild erst 1698, wozu auch wohl sein dort gebliebener Barockrahmen stimmt, seinen Platz „in fondo al coro“ erhalten habe.

I

„Seiner Heiligkeit unserem Herrn Papst Benedikt XIV.

Huldreichster Vater!

Dem Kloster des heiligen Sixtus zu Piacenza von der Cassinensischen Kongregation, das sich durch Schulden infolge der jüngsten Kriege und der dürftigen Ernten aufs höchste belastet sieht, bietet sich eine günstige Gelegenheit, sich durch den Verkauf eines Bildes von Rafael von Urbino, das sich in der Kirche des heiligen Sixtus befindet, von seinen Schulden zu befreien. Für dieses Bild wird dem Kloster der außerordentliche Preis von 24 000 Talern geboten und außerdem eine Kopie des Bildes, die an derselben Stelle angebracht werden soll, von der das andere, von

Rafael gemalte, entfernt werden wird. Einer so günstigen und vorteilhaften Gelegenheit gegenüber, ihrem Kloster seinen alten Glanz zurückzugeben, bitten der Abt und die Mönche dieses Klosters, die sich als demütigste Bittsteller Eurer Heiligkeit zu Füßen werfen, ihnen huldreichst die Erlaubnis zu dem Verkaufe zu gewähren, der ihrem Kloster ohne Zweifel zum geistlichen und zeitlichen Vorteil gereichen wird. Was von der Gnade (an dieser Stelle ist ein 10 Quadratcentimenter großes Stück, auf dem die Einzelunterschriften der Bittsteller standen, entfernt worden) . . .

Der Abt und die Mönche des Klosters des heiligen Sixtus zu Piacenza von der Cassinensischen Kongregation."

II

„Indem wir von der uns von unserem allerheiligsten Herrn, Papst Benedikt XIV., erteilten Vollmacht Gebrauch machen, ermächtigen wir die Bittsteller, das in ihrer Kirche befindliche berühmte Gemälde Rafaels von Urbino für die Summe von 24 000 Talern zu verkaufen, jedoch unter der Bedingung, daß sie diese zurückzulegende Summe weder zur Bezahlung von Schulden noch zum Ankauf einer Jahresrente benutzen, es sei denn mit Wissen und Willen des ehrwürdigsten Vaters, der den Vorsitz der Cassinensischen Kongregation führt. Zugleich heben wir alle Vorschriften, die dem entgegenstehen könnten, auf.

Gegeben in unserem apostolischen Quirinalpalaste, den 27. März 1753.

Der Protektor, Kardinal Valenti (an Stelle des Siegels.)"

An ihren weltlichen Oberherrn, den Herzog Philipp von Parma, scheinen der Abt und die Mönche des Klosters San Sisto sich nicht selbst mit dem Gesuch gewandt zu haben, die Sixtinische Madonna veräußern zu dürfen. Dieses Gesuch scheint vielmehr von jenem Abate Giov. Batt. Bianconi in Bologna, dem Unterhändler des sächsischen Hofes, eingereicht worden zu sein. Der Herzog hatte die Frage seinem Ministerium vorgelegt. Dieses forderte das bereits genannte Gutachten des Präsidenten des Supremo Consiglio zu Piacenza ein, der, wie Tononi es ausdrückt, eine Art Verwaltungsgericht, Staatsrat und Kassationsgerichtshof zugleich war. Daß der damalige Präsident dieser Behörde, Conte Alberto Scribani Rossi, sich seines Auftrages in noch heute bewundernswerter Weise entledigte, beweist das nachstehend gedruckte Gutachten, dem Bianconis Eingabe beigegeben werden sollte, aber, da sie aus Versehen liegen blieb, erst am 2. Juli nachgeschickt wurde. Der Graf riet aufs entschiedenste davon ab, die Erlaubnis zur Ausfuhr des Bildes zu erteilen und wußte seine richtige Auffassung der Frage mit künstlerischen, geschichtlichen und staatsrechtlichen Gründen überzeugend zu stützen. Übrigens bestätigt diese Urkunde aufs unzweideutigste, daß die Sixtinische Madonna vor ihrem Verkauf dort hing, wo jetzt die schlechte Kopie hängt: „nel mezzo dello sfondato del coro"; und von den anderen Neuigkeiten, die das Schriftstück uns übermittelt, mag die Nachricht erwähnt sein, daß die Vorgänger der damaligen Mönche von San Sisto den Verkauf des Bildes an den Herzog Franz, der es durchaus zu besitzen wünschte, abgelehnt hatten. Das Gutachten befindet sich, wie alle die folgenden Urkunden, unter den Abschriften der Briefe des Conte Alberto Scribani Rossi von 1749 bis 1755, die dieser selbst hatte anfertigen lassen. Sie füllen sieben Manuskriptbände der bischöflichen Bibliothek zu Piacenza. Der hierunter zunächst abgedruckte Bericht liegt im fünften Bande.

III

„Piacenza, den 21. Juni 1753.

Nachdem ich durch die verehrte Vermittlung Eurer Herrlichkeit vom 12. d. M. den höchsten Königlichen Befehl erhalten habe, mich mit Geschick und Umsicht zu bemühen, alle Angaben zu sammeln, die mich instand setzen würden, Seiner

Königlichen Hoheit ehrerbietigst über die Eigenschaften, die Darstellung und den Wert des ausgezeichneten großen Gemäldes von Rafael von Urbino zu berichten, das in der Kirche des heiligen Sixtus der Benediktinermönche verwahrt wird, dem befohlenen Berichte aber auch meine unmaßgebliche Ansicht darüber hinzuzufügen, ob der Kaufvertrag und die darauffolgende Ausführung des Gemäldes aus dem Staate zu genehmigen wäre oder nicht, habe ich keinen Augenblick verloren, mich über alle genannten Umstände zu unterrichten, die ich Ihnen nunmehr, um den mir zuteil gewordenen gnädigsten Königlichen Auftrag völlig zu erledigen, nacheinander so klar wie möglich darlegen werde, setze Eure Herrlichkeit aber zuvor davon in Kenntnis, daß der Vertrag über das genannte Gemälde schon seit einiger Zeit mit dem Gesuchsteller, dem Giambattista Bianconi abgeschlossen ist, der, wie allgemein angenommen wird, der diesseitige Abgesandte oder Unterhändler Seiner Majestät des Königs von Polen ist.

Also die Qualität des genannten Gemäldes: Was den Künstler betrifft, so ist es ohne Zweifel ein Original des hochberühmten Malers Rafael von Urbino, der eine Leuchte und eine Hauptzierde nicht nur der Kunst, sondern auch unseres Italiens ist. In Bezug auf die Größe des Bildes oder vielmehr seine Ausdehnung in der Länge und in der Breite muß man sagen, daß es zu den größten und großartigsten von allen gehört: in der Mitte der Rückwand des Chores angebracht (nel mezzo dello sfondato del coro), füllt es mit seinem breiten geschnitzten Goldrahmen jene ganze Ansicht (prospetto), die es mit seinem wohlabgewogenen Gleichmaß zum schönsten und prächtigsten Schmuck der uralten, beachtenswerten Kirche macht. Fragt man endlich nach der Erhaltung des Bildes, so kann man an seiner Dauerhaftigkeit nicht zweifeln, wenn nur die Leinwand etwas geschmeidig gemacht und von ihrer gegenwärtigen Trockenheit befreit wird. Zum Beweise des obenerwähnten Hauptbefundes seien die Worte Passeros, eines Mönches eben dieses Klosters des heiligen Sixtus, angeführt, der 1593 eine begeisterte geschichtliche Beschreibung desselben veröffentlicht hat, S. 34 daselbst: „Vorn vor dem Chore (in fronte del coro) befindet sich das wunderschöne, nie genug zu preisende Bild von der Hand des vortrefflichen Rafael.“ Aber auch die Worte Giorgio Vasaris können hier vernünftigerweise nicht übergangen werden, des ausgezeichneten Kenners und Malers, der in seiner Lebensbeschreibung desselben Rafael (Bd. I, S. 88 der Ausgabe von Bologna) sich folgendermaßen ausspricht: „Für die schwarzen Mönche des heiligen Sixtus in Piacenza malte er das Gemälde des Hochaltars: Unsere Liebe Frau mit dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara: ein wahrhaft seltenes und kostbares Werk (cosa veramente rarissima e singolare).“

Die Darstellung besteht aus sechs Figuren in Lebensgröße und darüber, nämlich, wie Vasari sagt, aus der gebenedeiten Jungfrau mit ihrem Söhnchen oben in der Mitte, einem heiligen Papst, der als der heilige Sixtus gilt, an der rechten, einer heiligen Märtyrerin, die als die heilige Barbara bezeichnet wird, an der linken Seite; dazu im untersten Teile des Gemäldes zwei Englein, die mit erhobenen Augen inbrünstig zur Madonna emporblicken; das ganze so seelenvoll und künstlerisch durchgeführt, daß es unnachahmlich erscheint und wirklich ist: hinzugefügt ist zur höchsten Vollendung des Ganzen ein überaus zarter Hintergrund, der mit seiner köstlichen Harmonie, oder wie man technisch sagt „accordo“, die dargestellten Gestalten nicht nur verschönt, sondern auch weich und wunderbar flüssig heraushebt.

Was endlich den Wert des Gemäldes betrifft, so kann ich nur sagen, daß es so viel wert ist, wie man will, wenn nur jemand da ist, der bezahlen kann, was er will. Kurz, es hat keinen Preis, zumal die „Affektion“, mit der man so kunstvolle und durchaus seltene Werke einzuschätzen pflegt, hier keinen angemessenen Maßstab gibt. Man hört von zuverlässiger Seite, daß sich die Mönche als Verkäufer den baren Preis von 24 000 römischen Talern dafür ausbedungen haben, außer der Kopie in gleicher Größe, die sich hier schon vorgefunden hat und bereits angekauft worden

ist. Ein anscheinend großartiger Preis, der aber immer tief unter den hervorgehobenen Eigenschaften und namentlich unter der außerordentlichen Seltenheit (rarità, auch Kostbarkeit liegt in dem Worte) des Werkes und seines Schöpfers bleibt.

Aus alledem folgere ich in ehrerbietiger und zugleich vernünftiger Weise, daß eine so folgenschwere Beraubung zum unersetzlichen Schaden einer Stadt wie dieser unserer Vaterstadt um keinen Preis bewilligt, erlaubt oder geduldet werden kann, einer Stadt, die auf den Vorzug, so viele durch den Adel ihrer Bauweise und durch die Schönheit und Kostbarkeit ihrer Ausschmückung gleich prächtige Kirchen zu besitzen, ihr Recht stützt, sie bewacht und verteidigt und in allen Stücken sorgfältig bewahrt wissen zu wollen: ein Recht, dem unsere Vorfahren sofort gegen dieselben Mönche ihrer Tage praktische Geltung zu verschaffen wußten, als diese sich verdächtig gemacht hatten, erlaubt oder zugestanden zu haben, daß die heiligen Reliquien der heiligen Barbara, die in der Krypta von San Sisto ruhen, nach Frankreich übergeführt würden. Passero erzählt (S. 17 ff.), daß darüber ein so großer und heftiger Lärm im Volke entstand, daß die Würdenträger der Stadt sich ihm anschlossen und sich in großer Anzahl mit Vorwürfen und Verwünschungen zum Abt begaben, der sich vergebens bemühte, den Tumult durch weiche und versöhnliche Worte zu beschwichtigen. Nichts, sagte er, sei seinem Herzen und dem Gemüte seiner Mönche teurer und nichts läge ihnen mehr am Herzen als der Vorteil, die Schönheit und die Ehre der Vaterstadt, ja daß die Mönche lieber die schwersten Qualen zu erdulden, als die heilige Ruhestätte jenes kostbaren Leichnams zu verlieren gedächten. Schließlich stellte der Abt sich völlig auf ihre Seite, was ihm vortrefflich gelang und sich, wie der genannte Autor erzählt, folgendermaßen zutrug: „Nachdem alle Mönche herbeigeholt waren, begab er sich in Begleitung der ersten Männer der Stadt zum Grabe der Heiligen, öffnete den Schrein, in dem die heiligen Reliquien ruhten und ließ diese von allen Anwesenden besehen und betasten. Als aber der heilige Schrein geöffnet wurde, erfüllte die Sinne aller solcher Wohlgeruch, solche Süßigkeit und solcher Duft, daß allen die nicht menschliche, sondern göttliche Kraft offenbar wurde, die dem geweihten Körper innewohnte.“

Auch ist dieses Recht dem Souverän unentbehrlich als Bestandteil des Jus Majestatis und namentlich der ihm zustehenden Königlichen Schutzherrschaft über die in seinem Gebiete gelegenen und befindlichen Kirchen und der Kirche gehörigen Gegenstände. Es besteht auch kein Zweifel unter den meist erleuchteten und in der Welt- und Kirchengeschichte am besten bewanderten Rechtsgelehrten, daß der Souverän das Recht hat, den Verkauf und die Veräußerung solcher Sachen zu verbieten, nach dem Beispiel, um von allem anderen zu schweigen, der Verordnungen der Kaiser Leo und Anthemios (l. 2, 4 c. de Sacris Eccles.). Und damit hängt auch noch die politische Erwägung zusammen, daß solche Werke die wißbegierigen Fremden herbeiziehen, durch deren Zuzug die Städte seines Gebietes sich verschönern und gedeihen, woraus sich in fast notwendiger Folge eine größere Feinheit der Sitten, eine höhere Bildung der Geister und eine vermehrte Anhänglichkeit ans Vaterland, an die Regierung und an den Hof entwickeln.

Daraus sind denn auch mit Recht die vielfachen neueren höchsten Verbote abgeleitet, die sich, wie man sieht, hört oder liest, mit schwersten Strafandrohungen gegen jeden richten, der sich heimlich oder öffentlich herausnehmen würde, Gemälde, Bildwerke oder andere bedeutende und seltene Kunstdenkmäler zu verkaufen oder außer Landes zu schicken, wie, um einen besonderen Fall anzuführen, erst jüngst auf höchste Veranlassung Seiner Königlichen Hoheit in Parma ein solches Verbot in Bezug auf das berühmte Gemälde des Correggio erlassen wurde, das gewöhnlich nach dem heiligen Antonius benannt wird,[1]) und, allgemein gesprochen, hängt

[1]) Hier irrt der Conte Alberto Scribani Rossi: er kann nur die Madonna mit dem heil. Hieronymus und der heil. Magdalena meinen, die sich in der Galerie zu Parma erhalten hat.

damit auch die Praxis vieler der größten und frömmsten römischen Päpste zusammen, die sich dadurch gesichert haben, daß sie derartige Übeltäter mit Zensuren und manchmal sogar mit dem Anathema belegt haben. Überhaupt läßt ein gerechter Nationalsinn es sich in anderen Staaten in Bezug auf das Kircheneigentum angelegen sein, die Kirche und ihre geistliche Autorität mittelbar oder unmittelbar für sie zu interessieren.

Alles dieses gilt und folgt in unserem Falle um so mehr, als die Kirche und das Kloster des heiligen Sixtus, dank der großen Frömmigkeit von Engilberga oder, wie andere schreiben, Angilberga, der Gemahlin Kaiser Ludwigs II., königliche Stiftungen sind, die mit ihren reichen Besitzungen, die man damals „Corti" nannte, und ihren von seiner ausgezeichneten Fürstin mit Genehmigung des Kaisers den Monache Vergini hinterlassenen Lehngütern durch die Vermittlung jener anderen berühmten und würdigen Fürstin, der Gräfin Mathilde, sich auf die schwarzen Mönche unter der Leitung des hochberühmten Abtes Odone vererbten, von diesem aber in der Folge als wirkliche, reine Schenkung auf die Kongregation der heiligen Giustina, die jetzt die cassinensische ist, übergingen; und daher rühmen sie sich pflichtschuldigst der besonderen höchsten Protektion, der sie sich auch seitens der nachfolgenden Herrscher hier immer erfreut haben, deren Schutz, Schirm und Freigebigkeit sie sich vormals mit großem Eifer und großer Überlegung immer empfohlen gehalten haben; und davon haben sie später die wunderbarsten Erfolge gehabt durch Privilegien, Ehrungen und Schenkungen, von denen die der Margaretha von Österreich, unserer ersten Herzogin, nur allzu bemerkenswert gewesen ist; sie bestand aus einer ganzen Reihe nach Rafaels farbigen Kartons ausgeführter, aufs reichste mit Gold und Seide durchwirkter Wandbehänge, mit denen an Festtagen die ganze Kirche geschmückt wird; an sich außerordentlich wertvolle Werke, die aber auch wegen der Feinheit der Zeichnung, der Fülle und Abstufung der Darstellung, der Trefflichkeit der Verkürzungen, der feinen Durchbildung des Haupt- und Barthaars und der Weichheit der Fleischtöne, die nicht gewebt, sondern mit dem Pinsel gemalt zu sein scheinen, durchaus wunderbar anzusehen sind.

Ich unterlasse jede weitere Erwägung, Folgerung oder Bezugnahme auf die Vorschriften über den Handel mit Kaiserstandbildern, die in so vielen noch heute geltenden Gesetzen niedergelegt und der strengen Befolgung in späteren Jahrhunderten durch das unbezweifelte Zeugnis des Sokrates, Sozomenos und anderer überliefert worden sind, wonach der Verkäufer solcher Standbilder sich ohne weiteres des Majestätsverbrechens schuldig machte, sei es zur größeren Abschreckung der Übertreter, wie ich glaube und wie z. B. Lipsius entschied, sei es zur größeren Hebung der Schmeichelei oder zur größeren Nährung der öffentlichen Verehrung.

Aber wenn man auch alles Gesagte beiseite lassen will, so müssen die Mönche von San Sisto doch schon aus eigenem Gerechtigkeitsgefühl gestehen, daß sie die Unzulänglichkeit des Grundes anerkennen, der sie veranlaßt hat, das strittige Gemälde zu verkaufen: nämlich, wie sie ausposaunen, ihre eigenen, nicht unerheblichen Schulden zu bezahlen. Denn wenn man auch nicht auf die Notwendigkeit und Gerechtigkeit dieser vorausgesetzten Schulden eingehen will, so ist doch gewiß, daß durch die reiche Fülle der Einkünfte, durch eine richtige Sparsamkeit in der Verwaltung, durch günstige Veräußerung der weniger nutzbringenden und der entlegeneren Grundstücke, kurz mit nur etwas Widerstand gegen den Schlendrian und die Bequemlichkeit, mehr als die dem Bedarf entsprechenden Mittel aufgebracht werden könnten, ohne daß man nötig hätte, unter Mißachtung des Publikums und Umgehung des Fürsten und vielleicht auch mit Diskreditierung der zur Schau getragenen eigenen Klugheit und Religiosität die Stadt ihrer leuchtendsten Zierde zu berauben. Das waren doch auch die Gründe und Erwägungen, aus denen ihre Vorgänger ihre eigene Sprödigkeit entschuldigten, dasselbe Bild dem Serenissimus

Herzog Franz zu verkaufen, der es so gern gehabt hätte, und dieser war doch gewiß vernünftigerweise ebenso zu fürchten, wie würdig geliebt zu werden und in der Lage, seiner Schutzmacht Geltung zu verschaffen und die Verlockung durch die Zuneigung zu ihm und obendrein durch den Preis Nahrung zu geben.

Hier schließe ich, indem ich das Gesuch des Abate Bianconi in die gnädigen Hände Euer Herrlichkeit zurücklege."

Infolge dieses Berichtes wurde der Präsident Scribani Rossi von der Regierung in Parma beauftragt, den Abt und die Mönche von San Sisto im Namen des Herzogs, der Rossis Ausführungen zugestimmt hatte, von der Veräußerung des Bildes abzubringen. Die schriftliche Antwort der Mönche, in der sie erklärten, sich gehorsamst zu fügen, sandte der Präsident mit einem Bericht (s. unten Nr. IV) über seine Verhandlungen mit dem Kloster am 2. Juli 1753 nach Parma. Ein formelles Verbot scheint aber, wie die Schlußsätze unserer Urkunde IV zwischen den Zeilen lesen lassen, von Anfang an nicht erfolgt zu sein; und jene schriftliche Antwort der Mönche, in der sie doch vielleicht ihre Absicht nochmals begründet hatten, hat sich nicht erhalten. Jedenfalls hatte König August III. sich bei der Absage nicht beruhigt. Es gelang seinen Bemühungen, den Herzog umzustimmen. Dieser scheint zum Verdrusse Scribani Rossis sich noch von anderer Seite ein anders lautendes Sachverständigenurteil verschafft zu haben. Kurz, der Verkauf des Bildes wurde gestattet. Aus einem am 26. November 1753 vom Abte von San Sisto, Benedetto Vittorio Caracciolo, an Scribani gerichteten Briefe (s. unten Nr. VI, S. 156) erfahren wir, daß der Verkauf beschlossene Sache war; aus dem Begleitschreiben (s. unten Nr. V, S. 156), mit dem Scribani diesen Brief nach Parma schickte, hören wir, daß auch der Graf, um sich „eine unnütze und langweilige Wiederholung" zu ersparen, sich fügte. Am 17. Januar 1754 berichtete er (s. unten Nr. VIII, S. 157), daß der Abate Bianconi in Piacenza angekommen sei, um „das berühmte Bild Rafaels von Urbino" fortzuschaffen. Aber neue Schwierigkeiten erhoben sich. Die städtischen Steuerpächter von Piacenza (i Fermieri) verlangten einen Ausfuhrzoll von 27 000 Zechinen, der also mehr als das Doppelte des Kaufpreises betragen sollte. Hierüber berichtete Scribani am 21. Januar nach Parma (s. unten Nr. IX, S. 157); doch schon am 24. fügte er hinzu (s. unten Nr. X, S. 157), er habe nicht gehört, wie die Meinungsverschiedenheit mit den Fermieri ausgeglichen worden sei; aber das Bild Rafaels sei fort. Vermutlich hatte man sich mit den Steuerpächtern über eine geringere Summe geeinigt; und wahrscheinlich hatte diese Summe in Verbindung mit dem Preise der schon 25 Jahre früher gemalten Kopie von der Hand des piacentinischen Malers Pier Antonio Avanzini (geb. 1656), die man in Piacenza selbst auftrieb, vielleicht auch in Verbindung mit den 1000 Zechinen, die der Abt von San Sisto nach P. M. Colombo persönlich erhalten hätte, die 20 000 Zechinen, die das Bild nach der Dresdener Überlieferung gekostet, vollgemacht. Von den hier erwähnten, nachfolgend abgedruckten Berichten liegen die noch von 1753 herrührenden im fünften, die aus 1754 stammenden im sechsten Bande der genannten Abschriftensammlung. Übrigens läßt die verschiedene Tonart verschiedener dieser Briefe darauf schließen, daß sie nicht alle an die gleiche Persönlichkeit in Parma gerichtet worden sind. Leider fehlen den Briefen die Adressen.

IV

„Piacenza, den 2. Juli 1753.

Der großen Güte Eurer Herrlichkeit und keines anderen verdanke ich die höchste Zustimmung des Souveräns, die Sie mir durch Ihr huldvolles Schreiben vom 26. vorigen Monats in Bezug auf die vorgebrachte schwierige Angelegenheit des herrlichen Gemäldes Rafaels bezeugt haben; und ich spreche Ihnen allergehorsamst meinen lebhaftesten Dank dafür aus. Inzwischen habe ich selbst den mir

aufgetragenen Schritt bei jenem Abt, Prior und Kellermeister von San Sisto getan, dessen niedergeschriebene Antwort ich Euerer Exzellenz hier im Original beilege nebst der Bittschrift des Abate Bianconi, die aus Versehen auf meinem Tischchen liegen geblieben, da statt ihrer die mir zugegangene Verfügung beigelegt worden war. Übrigens haben genannter Abt und seine Mönche in ihrer sofortigen untertänigsten Nachgiebigkeit und Ergebung ihre eigene Überraschung wegen des gefaßten Verdachtes nicht verfehlt, daß sie bei Euerer Exzellenz beabsichtigter Heimlichkeit und tatsächlicher Unehrerbietigkeit beschuldigt worden seien, indem sie mir gegenüber ihre unwandelbare Ergebenheit und Unterwürfigkeit beteuerten. Ich verfehle nicht, auch dieses in Betätigung meiner ausgesprochenen Offenherzigkeit zu berichten und auf diese Weise jedem zu geben, was ich ihm schulde. Es erübrigt mir nach diesem nur noch, daß ich Sie aufs neue anflehe, alles was in dieser Angelegenheit geschehen ist und noch geschehen wird, mit größter Verschwiegenheit für sich zu behalten; denn das ist das sicherste Mittel, in derartigen Angelegenheiten zum Ziel zu kommen und öffentliche und private Klagen oder Anschuldigungen zu verhindern. Und damit zeichne ich, ohne Weiteres zu berichten, mit der ausgezeichnetsten Ergebenheit . . .“

V

„Piacenza, den 26. November 1753.

Ich entspreche mit vollkommenstem Gehorsam den höchsten königlichen Winken, die mir Euere Herrlichkeit in Ihrer gütigsten Zuschrift von 23. dieses Monats zukommen ließ, indem ich Ihnen den beiliegenden Brief des Paters Caracciolo, des gegenwärtigen Abtes des Klosters des heiligen Sixtus, überreiche, der, indem er mir direkt und deutlich auf den Spezialinhalt Ihres gnädigsten Schreibens antwortet, zu Folgerungen kommt, die mich der mir auferlegten Verpflichtung entheben; denn sonst würde sich eine unnütze und langweilige Wiederholung ergeben und mir eine gleiche Probe auferlegt werden, wie sie dem Charakter eben jenes Abtes auferlegt worden ist. Mit vollkommenster Hochachtung gehe ich dazu über, mich, wie immer, zu unterzeichnen.“

VI

„San Sisto, Piacenza, den 26. November 1753.

Exzellenz!

Dem Inhalt des Willens Seiner Königlichen Hoheit in Bezug auf die Angelegenheit unseres Bildes und auf den Gebrauch, den unser Kloster von der gnädigsten höchsten Genehmigung zum Verkauf desselben zugunsten Seiner Majestät des Königs von Polen gemacht hat, entsprechend, versichere ich Euerer Exzellenz, daß der Vertrag noch zu Recht besteht, aber erst ausgeführt werden wird, wann es dem Fürsten genehm sein wird.

Unterm 4. Oktober ist mir aus Bologna berichtet worden, daß der Unterhändler über Venedig Nachrichten vom Dresdener Hof erhalten habe und im Begriff sei, den Vertrag zum Abschluß zu bringen. Wann dies der Fall sein wird, kann ich Euerer Exzellenz nicht so sicher mitteilen, wie ich Sie meines ehrerbietigsten Gehorsams versichern kann und muß, mit dem ich verbleibe Euerer Exzellenz demütigster und gehorsamster wirklicher Diener

Don Benedetto Vittorio Caracciolo, Abt.“

VII

„Piacenza, den 3. Dezember 1753.

Aus beiliegendem Briefe des Abtes von San Sisto wird Euere Herrlichkeit ersehen, was sich in Bezug auf das berühmte allbekannte Gemälde des großen Rafael ereignet hat. Ich bitte Sie als Abschlagszahlung diesen kleinen Teil meiner Schuld

anzuerkennen und anzunehmen, die mich zwingt, Sie inbetreff aller Ihrer dringlichen Fragen zufriedenzustellen. Indem ich Sie gleichfalls bitte, mir den Brief zurückzuschicken, verbleibe ich mit wahrhaftem unwandelbarem Gehorsam usw.“

VIII

„Piacenza, den 17. (Januar) 1754.

Da ich die angekündigten alten dringlichen Fragen Euerer Exzellenz zurückgestellt hatte, halte ich es für meine Pflicht, Ihnen zu melden, daß hier endlich der bekannte Abate Bianconi mit einigen seiner Gefährten eingetroffen ist, um das berühmten Gemälde Rafaels von Urbino, das bisher Eigentum dieses angesehenen Klosters der schwarzen Mönche von San Sisto war, von seinem Platz zu nehmen und fortzuschaffen. Ich will hoffen, daß Euere Exzellenz diese Aufmerksamkeit von mir, die ich für meine Pflicht halte, genehmigen und sie auf Rechnung meiner wahrhaften hochachtungsvollen Anhänglichkeit an Ihre verehrte Person setzen werden, mit der ich unwandelbar usw.“

IX

„Piacenza, den 21. Januar 1754.

In Übereinstimmung mit Ihren Nachrichten über den Vorfall zwischen dem Fratre und Gaetano dell' Aglio, melde ich Ihnen, daß hier die Agenten des polnischen Königs und den städtischen Steuerpächtern wegen der Herausgabe des berühmten Gemäldes von Rafael stark aneinandergeraten sind. Die Pächter haben mehr als 27000 Zechinen Ausfuhrzoll für das Bild gefordert. Einer der genannten Agenten hatte den Herrn Grafen Berti persönlich hiervon in Kenntnis gesetzt, der, nachdem er jenen angehört, den Steuerpächtern den direkten Befehl zugehen ließ, das Bild ganz steuerfrei hinauszulassen. Jene aber haben den Gehorsam verweigert, ja jede Sicherstellung zurückgewiesen und bare Bezahlung verlangt. Ihre Weigerung aber haben sie mit dem Grunde zu beschönigen versucht, daß eine Vergütung vertragsmäßig festgestellt sei und in der Verfügung ausdrücklich zugesichert worden sein solle. Morelli hat sich deshalb schon am Sonnabend mit der Post nach dort begeben, um seine Sache zu führen. Heute erwartete man das Ergebnis, von dem ich noch keine Nachricht habe. Aber hier schließe ich, indem ich mich mit der Versicherung meiner ausgezeichnetsten Hochachtung Ihrer Liebe vielmals empfehle usw.“

X

„Piacenza, den 24. Januar 1754.

Ich habe nicht in Erfahrung bringen können, wie das Vorgehen der Steuerpächter wegen des bewußten Gemäldes abgelaufen ist. Aber dieses ist Montag fortgegangen. Mit aller Ehrerbietung und wahrhaftiger Verehrung verbleibe ich usw.“

IX. Herrn Badrutts Assomptione und Rafaels Madonna Sistina*)

1.

Vor einigen Tagen wurde von Zürich aus die Mitteilung an zahlreiche deutsche Zeitungen gesandt, der bekannte tüchtige Gasthofbesitzer Herr Kaspar Badrutt zu St. Moritz im Engadin habe sich mit seinem Gemälde, das dieselbe Darstellung zeigt wie Rafaels Sixtinische Madonna in der Dresdener Galerie, auf die Reise nach Deutschland begeben, um hier die „Streitfrage" zu entscheiden, ob sein Bild oder das Dresdener das Original sei.

Da die Laienwelt Dresdens und Deutschlands unter diesen Umständen durch die Annahme beunruhigt werden könnte, als sei es wirklich eine Streitfrage, ob das Dresdener Bild das Original Rafaels sei, eine Streitfrage, die möglicherweise zu Ungunsten des Dresdeners entschieden werden könnte, so halte ich es für meine Pflicht, an dieser Stelle eine kurze Darstellung des Sachverhalts zu geben.

Kein Bild ist literarisch besser beglaubigt als Rafaels Madonna in der Dresdener Galerie.

Jeder Dresdener kennt die Stelle in Giorgio Vasaris Rafaelbiographie, in der der große Florentiner Kunstgeschichtsschreiber des 16. Jahrhunderts von unserem Bilde spricht. „Für die schwarzen Mönche von Sankt Sixtus in Piacenza malte er (Rafael) die Tafel des Hochaltars, auf der er Unsere Liebe Frau mit dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara darstellte: ein wahrhaft köstliches, ja einziges Werk" (cosa veramente rarissima e singolare). Aus eben dieser Kirche des heiligen Sixtus zu Piacenza entführte, wie urkundlich feststeht, der Bologneser Maler Giovannini im Auftrage eines Vertrauensmannes des sächsischen Hofes 1753 das Bild, um es nach Dresden zu schicken, wo es zu Anfang des Jahres 1754 ankam und mit hellem Jubel begrüßt wurde. Hatte doch seit zweihundert Jahren niemand es anders gewußt, als daß Rafaels Bild die Kirche San Sisto zu Piacenza schmückte, und schien es Vasaris Zeugnis gegenüber doch auch unmöglich, daß die Echtheit des Bildes jemals bezweifelt werden könne!

Es ist wahr, Vasari war auch nur ein Mensch. Er konnte irren, wie alle übrigen Menschen. Es sind ihm sogar manche Irrtümer in seinem biographischen Riesenwerke nachgewiesen worden. Aber daß er sich bei einer so genauen Angabe, wie er sie über die Sixtinische Madonna drucken ließ, in Bezug auf einen so bedeutenden Künstler wie Rafael und in Bezug auf eine so leicht erreichbare Kirche, wie die des heiligen Sixtus zu Piacenza, jemals in dieser Weise geirrt hätte, wäre erst noch nachzuweisen; es ist in diesem Falle um so undenkbarer, als er selbst erzählt, daß

*) Von den beiden Artikeln, die hier unter der gleichen Überschrift zusammengestellt werden, erschien der erste, als Herr Badrutt die Rundfahrt seines Bildes zur Besiegung der Dresdener Madonna angekündigt hatte, zuerst im Dresdner Journal am 13. Oktober 1896, dann im Novemberheft der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. VIII, S. 45 ff., der zweite nach der Zusammenstellung der beiden Bilder in der Dresdener Galerie am 24. November 1896 im Dresdener Journal. Ich habe ihnen nichts hinzuzufügen.

er vor der Herausgabe der zweiten Auflage seines Werkes ganz Italien bereist habe, um die von ihm beschriebenen Kunstwerke zu sehen, und als er an verschiedenen Stellen seines Werkes gerade in Bezug auf Piacenza eine eingehende Ortskenntnis verrät. Ja, wenn sich das Bild tatsächlich nicht in der Kirche San Sisto zu Piacenza gefunden hätte, ließe sich vielleicht darüber streiten, ob Vasari recht berichtet gewesen ist. Aber das Bild ist genau so, wie er es beschreibt, tatsächlich in der Kirche gefunden worden, für die Rafael es nach Vasaris Angabe gemalt hat; und daß der heilige Sixtus gerade in die Kirche dieses Heiligen und die heilige Barbara in eben diese Kirche, in der nachweislich auch sie verehrt wurde, gehörten, liegt ebenfalls so auf der Hand, daß unter kritisch geschulten Lesern auch die ärgsten Verkleinerer Vasaris nicht auf den Gedanken kommen könnten, gerade diese Angabe seines Buches zu bezweifeln.

Mindestens könnte die Angabe Vasaris, daß Rafael die Madonna für die Kirche San Sisto in Piacenza gemalt habe, nach allen wissenschaftlichen Methoden der Welt nur durch einen vollgültigen urkundlichen Gegenbeweis entkräftet werden. Nur wenn von anderer Stelle der über die Anfertigung des Bildes geschlossene Vertrag oder die Rechnung über seinen Ankauf beigebracht worden wäre, müßte irgendein Irrtum in Vasaris Mitteilung vermutet werden.

Herr Badrutt hat sich nun freilich schon vor einigen Jahren daran gemacht, das literarische Zeugnis Vasaris durch andere Zeugnisse aus dem Felde zu schlagen. Urkunden und literarisches Material meinte er zu besitzen. Er hat es in seiner prachtvoll ausgestatteten, mit großen Kosten 1894 in Zürich gedruckten Schrift Assomptione della Madonna veröffentlicht. Wer dieses Material aber nur mit halbwegs kritischem Blick durchzusehen imstande ist, muß unwillkürlich auf den doch wohl unrichtigen Gedanken kommen, der sonst so liebenswürdige Herr Badrutt habe sich einen Scherz mit ihm machen wollen. Herr Badrutt führt eine Schriftquelle dafür an, daß sich 1561 eine „Himmelfahrt Maria mit vergoldetem Rahmen“ ohne Benennung des Künstlers im Besitze des Hofes von Ferrara befunden habe. Er zieht ein zweites Zeugnis dafür herbei, daß sich um 1596 in der Schloßkapelle zu Ferrara eine Himmelfahrt der Madonna von Meister Girolamo da Carpi befunden habe. Er führt ein drittes Zeugnis dafür an, daß sich 1770 eine Himmelfahrt Mariä aus der Schule Guido Renis in der Schloßkirche zu Modena befunden habe.

Was in aller Welt, wird man fragen, haben diese Darstellungen der Himmelfahrt Mariä von unbekannter Hand, von Girolamo da Carpi und aus der Schule Guido Renis mit Rafaels Sixtinischer Madonna zu tun? Hat man jemals eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä mit dem Christkind auf dem Arm, mit nur zwei Heiligen anstatt der zwölf Apostel und mit einer herabschwebenden Madonna gesehen? Hält es irgend jemand für möglich, daß an dem kunstsinnigen Hofe der Este zu Ferrara, wenn überhaupt, sogar schon im 16. Jahrhundert, ein Originalgemälde Rafaels, das dort sicher durch lebendige Überlieferung und persönliche Kennerschaft vor Verkennung geschützt und wie ein Heiligtum gehalten worden wäre, für ein Werk Girolamo da Carpis, daß es später gar für ein Werk aus der Schule Guido Renis angesehen und zum alten Eisen getan worden wäre? Nur völlige Unkunde der Geschichte könnte auf einen solchen Einfall kommen. Gleichwohl will Herr Badrutt sein Bild, dessen Darstellung mit derjenigen der Madonna von Piacenza übereinstimmt, in allen jenen Darstellungen der Himmelfahrt Mariä erkennen. Jedem anderen wird es mindestens zweifelhaft bleiben, ob jene Mitteilungen überhaupt ein und dasselbe Bild im Auge haben.

Zum „alten Eisen“ müßte das Bild in Modena in der Tat bald geworfen sein; denn Herrn Badrutts Bild finden wir 1841 im Hause des Verwalters der früheren estensischen Domäne Pente torre. Der Herr Verwalter Baraldi sah das Bild aller-

dings für eine Himmelfahrt Mariä an; und diese Unkenntnis eines Laien ist das einzige Band, das es mit jenen genannten Bildern verknüpft. Herr Baraldi wußte aber auch und schrieb es nieder, daß sein Bild nur eine Kopie, daß das Original von Rafael sei, und er fügte hinzu, die Kopie werde wohl zu Rafaels eigener Zeit angefertigt worden sein. Von einer Verwandten dieser Verwalterfamilie erstand Herr Badrutts Vater das Bild zu Ende der achtziger Jahre.

Gesetzt selbst, sein Bild wäre identisch mit jenen im 16. und 18. Jahrhundert erwähnten Darstellungen der Himmelfahrt Mariä, so unwahrscheinlich dies auch ist, würde dann nicht für jeden unbefangenen Leser aus Herrn Badrutts eigenen Zitaten gerade das Gegenteil von dem folgen, was er aus ihnen folgert? Würden seine eigenen Nachweise nicht völlig genügen, darzutun, daß sein Gemälde unmöglich ein Originalbild von Rafaels Hand sein könne? Ich glaube, jedem wissenschaftlich geschulten Leser würden sie genügen. Mir ist denn auch keine Besprechung des Werkes Badrutts, der eben, wie er selbst sagt, „als Laie und in eigener Sache" schrieb, zu Gesichte gekommen, die seinen Ausführungen zugestimmt hätte. Selbst Schweizer Zeitungen haben sich ablehnend gegen sie verhalten. In Dresden hat besonders Dr. Paul Schumann sie gebührend abgefertigt. Dadurch, daß jemand „als Laie und in eigener Sache" eine Behauptung aufstellt, von der er obendrein eigentlich das Gegenteil beweist, wird wahrlich keine wissenschaftliche Streitfrage geschaffen.

Wir haben uns also zunächst vom Standpunkt der Quellenforschung aus dagegen zu verwahren, daß es eine Streitfrage sei, ob Herrn Badrutts Bild oder das durch Vasari beglaubigte Dresdener Bild das Original Rafaels sei.

Auf Herrn Badrutts Frage aber, wie Rafael in seiner reifsten Zeit darauf gekommen sein solle, gerade für die Mönche von Piacenza ein eigenhändiges Gemälde auszuführen, haben Crowe und Cavalcaselle schon im voraus mit der ansprechenden Vermutung geantwortet, daß der römische Kirchenfürst Antonio de' Monti, der den Titel eines Kardinals von San Sisto führte, der Vermittler zwischen den Mönchen von San Sisto und Rafael gewesen sei.

Nun könnte noch jemand einwenden, daß die Stilkritik, die auf dem lebendigen Augenschein beruht, unter Umständen doch stärker sei als alle papierenen Nachweise; er könnte fragen, ob denn das Badruttsche Bild nicht eine künstlerische Handschrift zeige, die derjenigen Rafaels so nahe stehe, daß es trotz des Mißlingens des literarischen Nachweises als eine Streitfrage bezeichnet werden müsse, welches der beiden Bilder das echte sei. Hierauf ist zunächst zu antworten, daß Herr Badrutt in seiner Schrift selbst zugesteht, daß noch kein Kenner — und manche Kenner haben das Bild in St. Moritz gesehen — sich für die Echtheit seines Bildes ausgesprochen habe. Ich kann hinzufügen, daß eine Reihe namhafter Kenner, die das Bild gesehen, mir mitgeteilt haben oder durch andere haben mitteilen lassen, daß das Badruttsche Bild sicher nur eine mäßige alte Kopie sei. Ich selbst hatte noch keine Gelegenheit, das Bild zu sehen. Man braucht aber, wie ich schon 1894 in der Kunst für Alle (s. oben S. 141) bemerkt habe, nur die beiden Braunschen Photographien des Dresdener und des St. Moritzer Bildes nebeneinander zu halten, um sich von dem gewaltigen Unterschiede der beiden Gemälde in Bezug auf die Reinheit, Unmittelbarkeit und Frische der Formensprache, die Leichtigkeit und Flüssigkeit der Pinselführung, die Tiefe, Wahrheit und Fülle des Ausdruckes zu überzeugen. Die siegreiche Hoheit des Ausdruckes, die Rafaels Bild in Dresden zeigt, hat noch kein Kopist zu erreichen vermocht. Derartige Unterschiede sind schon in guten Photographien erkennbar; und schon die Braunschen Photographien lassen keinen Zweifel daran, daß das Badruttsche Bild nur eine alte Kopie ist.

Nur aus der Betrachtung der uns vorliegenden Photographien, unter denen sich eine befindet, die von dem Badruttschen Bilde vor dessen Herstellung durch den

Restaurator Sesar in Augsburg aufgenommen wurde, ergibt sich aber auch bereits schlagend ein äußerer vollgültiger Beweis dafür, daß das Dresdener Bild das Original, das Engadiner die Kopie ist. Schon Paul Schumann und Ernst Neuling haben in der „Magdeburgischen Zeitung“ und in der „Weser-Zeitung“ auf diesen Umstand aufmerksam gemacht. Bekanntlich war der oberste Teil des Dresdener Bildes früher umgeschlagen worden, so daß die Stange, an der die gemalten Vorhänge befestigt sind, die das Bild vorn abschließen, nicht sichtbar war; und bekanntlich fehlt dementsprechend die Stange auch den älteren Stichen, die angefertigt worden sind, ehe das umgeschlagene Stück, das dem Motiv der Vorhänge erst Halt und Natürlichkeit gibt, in Dresden wieder hervorgeholt wurde. Nun, dem Badruttschen Bilde fehlte, wie die Photographie deutlich erkennen läßt, vor der Sesarschen Restauration die Stange der Vorhänge; und Herr Sesar hat in einer Zuschrift an Herrn Ernst Neuling in Bremen, wie dieser mitteilt („Weser-Zeitung“ vom 29. November 1895), selbst zugegeben, daß er die fehlende Stange nach dem Dresdener Bilde ergänzt habe. Der Beweis ist in der Tat schlagend. Einem Meister wie Rafael konnte es nicht in den Sinn kommen, die Vorhänge in die leere Luft zu hängen. Von den Kopisten hat aber keiner gewagt, die vermeintliche Darstellung Rafaels zu ergänzen. „Für die Kritik,“ fügt Neuling hinzu, „ist die Sache damit erledigt.“ Kurz, von einer ganzen Reihe von Erwägungen genügt jede einzelne zu dem Beweise, daß Herrn Badrutts Bild das Original nicht sein kann.

Wenn das Bild jetzt, wie es scheint, eine Ausstellungsreise durch Deutschland antreten soll, so muß man freilich darauf gefaßt sein, noch allerlei Unkritisches darüber zu lesen zu bekommen. Es wäre sogar auffallend, wenn sich keine Laienfeder zur Verteidigung des Badruttschen Bildes rühren sollte. Daß aber namhafte Kenner sich gegen die Originalität der Dresdener Madonna aussprechen sollten, muß nach allem, was gesagt worden ist, von vornherein als ausgeschlossen gelten; und auch vom stilkritischen Standpunkt aus betrachtet, würde das Bestehen einer Streitfrage nur anerkannt werden können, wenn berufene und namhafte Kenner die Sache des Herrn Badrutt zu der ihren machten.

Bei dieser Sachlage würde eine längere öffentliche Ausstellung beider Bilder nebeneinander, wie Herr Badrutt sie „verlangt“, in der Tat „eine Komödie“ sein. Die Sixtinische Madonna ist dazu da, in stiller Andacht genossen zu werden, nicht aber in einen künstlich erregten „Streit“ hineingezogen zu werden, der überhaupt nur in der Einbildung einiger Laien besteht. Von zahlreichen Meisterwerken der Dresdener Galerie gibt es alte Kopien. Wohin sollte es führen, wenn den Eigentümern aller dieser Kopien gestattet würde, ihre Bilder neben den Originalen auszustellen? Etwas anderes wäre es, wenn ein solcher Kopienbesitzer, um seinen Zweifel zu zerstreuen, nur den Wunsch ausspräche, sein Bild in Gegenwart einiger Kenner kurze Zeit neben das Original halten zu dürfen. Man würde sich dem Vorwurf der Engherzigkeit oder der Furcht aussetzen, wenn man eine solche Nebeneinanderstellung verhindern wollte. Eine Stunde würde vollkommen genügen, eine kritische Vergleichung zu ermöglichen.

In diesem Sinne ist Herr Badrutt schon im Jahre 1892 beschieden worden; und diese Frage brauchte hier nicht berührt zu werden, wenn Herr Badrutt nicht schon in jener großen Schrift über diesen Bescheid Beschwerde geführt hätte und ihm nicht jüngst in dem bekannten Londoner Blatt „Truth“ ein Eideshelfer für diese Beschwerde erstanden wäre. Kein einsichtiger und aufrichtiger Kunstfreund aber wird sich dem „Verlangen“ Herrn Badrutts, eine Volksabstimmung in dieser Angelegenheit herbeigeführt zu sehen, anschließen. Es wäre, wie wenn ein Laie behauptete, nicht die Erde empfange ihr Licht von der Sonne, sondern die Sonne von der Erde, und alsdann über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser Behauptung eine allgemeine Laienabstimmung verlangte.

2.

Der Besuch bei Rafaels Sixtinischer Madonna, der Herrn Badrutts Kopie aus Höflichkeitsrücksichten nicht verweigert werden konnte, ist vorüber. Rafaels Meisterwerk in unserer Galerie strahlt nach wie vor in seiner alten, unvergänglichen Pracht. Es hat sich alles bestätigt, was schon am 13. Oktober, ehe das Engadiner Bild in Deutschland zu sehen gewesen war, an dieser Stelle bemerkt worden ist. Wurde damals hervorgehoben, daß schon die Braunschen Photographien nach beiden Bildern dem Kenner genügten, um zu sehen, daß das Badruttsche Bild die Kopie, das Dresdener das Original sei, so machte die Ausstellung des Badruttschen Bildes im Kaiserhof zu Berlin und im Europäischen Hof zu Dresden für jeden, der sich als Künstler oder Forscher eingehend mit alten Gemälden überhaupt und insbesondere mit Rafaels Gemälden beschäftigt hat, eine Zusammenstellung der beiden Bilder vollends überflüssig. So gut jemand die Handschrift eines Bekannten, mit dem er in Briefwechsel steht, so genau kennen lernt, daß er eine fremde Handschrift auch ohne Nebeneinanderstellung nicht mit ihr verwechselt, ebensogut ist dem Kenner die künstlerische Handschrift eines Meisters, dessen Gemälde er studiert hat, so bekannt, daß er diejenige eines anderen Meisters auch ohne Nebeneinanderstellung von ihr unterscheidet. Freilich gibt es auch Fälle, in denen die künstlerische Handschrift zweier Bilder oder die Züge zweier wirklicher Handschriften einander so nahe stehen, daß selbst Sachverständige sie nebeneinander halten müssen, um zu einem Ergebnis zu gelangen. Ein solcher Fall lag aber hier nicht vor. Die künstlerische Handschrift des Urhebers des Badruttschen Bildes, einschließlich seines Übermalers, ist so grundverschieden von derjenigen Rafaels, daß die Kritik Berlins und Zürichs, der beiden Städte, in denen das Bild bisher gezeigt wurde, berechtigt war, den Anspruch des Badruttschen Bildes, als das Original zu gelten, ohne weiteres zurückzuweisen; und in der Tat hat sich weder in Berlin noch in Zürich ein Kritiker gefunden, der für das Badruttsche Bild gegen die Dresdener Madonna eingetreten wäre. Es hieße offene Türen einrennen, wenn alles Zutreffende, was in Zürich, in Berlin und in Dresden, seit das Bild auch hier ausgestellt gewesen, zur Charakterisierung der Unterschiede der beiden Bilder gesagt worden ist, hier wiederholt oder ergänzt werden sollte. Wem die Oberflächlichkeit der Behandlung der unbekleideten Teile des Badruttschen Bildes von der Modellierung der Köpfe und Hände bis zur Darstellung des Haares nicht genügte, um die Überzeugung zu gewinnen, daß ein Meister wie Rafael dieses Gemälde auf keinen Fall gemalt haben konnte, der brauchte sich nur die verunglückte, ausdruckslose, schwerfällige und verschwommene Darstellung des Faltenwurfs der Gewänder daraufhin anzusehen. Wem die ganze Formensprache des Bildes, einschließlich der Verschiebungen in der Stellung der Figuren zueinander, nicht genügte, um zu dem entscheidenden Urteil zu kommen, der brauchte sich nur die zähe Pinselführung und die harte, kalte, schwere Färbung der Badruttschen Madonna zu betrachten. Wer technischen Gründen überhaupt nicht zugänglich war, brauchte nur den Ausdruck der Madonna und des Christkindes, des heiligen Sixtus und der heiligen Barbara auf dem Engadiner Bilde mit allen seinen Erinnerungen an echt Rafaelische Innigkeit, Hoheit und Tiefe des Ausdrucks zusammenzuhalten, um zu dem gleichen Ergebnisse zu kommen.

Also keineswegs, um den gefährdeten kunstgeschichtlichen und künstlerischen Ruf der Dresdener Madonna zu retten, sondern lediglich, um Herrn Badrutt, dessen ehrenhafte Gesinnung bekannt ist, höfliches Entgegenkommen zu beweisen, wurde ihm gestattet, sein Bild am 23. November nach Schluß der Galerie zu seiner und der von ihm Geladenen Belehrung anderthalb Stunden neben die Sixtinische Madonna zu stellen. Das Ergebnis war natürlich für alle Sachverständigen kein anderes als das schon im voraus feststehende. Reiner als je traten die reinen Umrisse des Rafael-

schen Bildes neben denjenigen der Kopie hervor. Heller als je überstrahlte die zarte Lichtglut, in die Rafael gerade dieses Bild getaucht, den Farbenreichtum aller an der gleichen Wand hängenden Bilder. Tiefsinniger als je sprach die Vorahnung der Welterlösungstragödie aus den Augen des jungen Heilandes des Dresdener Bildes, hoheitsvoller als je die Verheißung göttlicher Gnade aus den Blicken seiner gebenedeiten Mutter.

Nein, von einer „Streitfrage“, welches der beiden Bilder das echte sei, kann nach ihrer Zusammenstellung erst recht nicht die Rede sein.

Die kunstgeschichtlichen Zeugnisse für die Echtheit der Dresdener Madonna sind von allen Rafaelbiographen der Welt, unter denen sich die berühmtesten Kunstgeschichtsforscher Deutschlands, Italiens, Frankreichs und Englands befinden, von jeher als vollgültig anerkannt worden. Die angeblichen Gegenzeugnisse, die Herr Badrutt beigebracht, kennzeichnen sich zur Genüge dadurch, daß sie, wenn man auch alle ihre Einzelunmöglichkeiten zugeben wollte, doch eben nur selbst den Beweis erbringen, daß Herrn Badrutts Bild in Italien niemals und nirgends als Werk Rafaels gegolten hat und auch seinem Vater nur als Kopie verkauft worden ist.

Solange das Badruttsche Bild uns nur aus den Photographien bekannt war, mußten diese kunstgeschichtlichen Untersuchungen naturgemäß im Vordergrunde der Erörterungen stehen. Seit das Bild selbst in Deutschland bekannt geworden ist, ist es unnötig, den kunstgeschichtlichen Apparat seinetwegen noch weiter in Bewegung zu setzen. Der künstlerische Augenschein bedarf in diesem Falle keiner Ergänzung durch Urkunden und schriftliche Überlieferungen. Gerade durch die Zusammenstellung der beiden Bilder ist es jedem Kenner ein für allemal klar geworden, daß nur die Dresdener Galerie das Original von Rafaels Meisterwerk besitzt.

X. Giovanni Morelli, Alois Riegl, Richard Muther*)

Drei Bücherbesprechungen

1. Ivan Lermolieffs (Giovanni Morellis) kunstkritische Studien über italienische Malerei

A. Die Galerien in München und Dresden (Leipzig 1891)

Als die Zeitschrift für bildende Kunst in ihren Jahrgängen 1874, 1875 und 1876 Ivan Lermolieffs „Kritischen Versuch" über die Galerien Roms, der zunächst auf die Galerie Borghese beschränkt blieb, veröffentlichte, ging es wie ein Frühlingsrauschen durch die deutsche Kunstwissenschaft. Man fühlte, daß man hier einem wirklichen Kenner gegenüberstand, und, was mehr sagen wollte, einem Kenner, der es verstand und sich die Aufgabe gestellt hatte, sich und anderen Rechenschaft über seine Bilderbestimmungen abzulegen, ja das hierbei einzuschlagende Verfahren selbst zu begründen. Die Sympathie, mit der man dem neuen Kenner entgegenkam, steigerte sich noch, als man hörte, daß er keineswegs Russe sei, wie er vorgab, sondern ein unter den Bildern, über die er schrieb, ergrauter Italiener, und daß seine frisch und lebendig geschriebenen deutschen Aufsätze keineswegs Übersetzungen aus irgendeiner fremden Sprache, sondern die eigene Arbeit eines angesehenen, hochgebildeten, mit unserer Muttersprache vollkommen vertrauten Ausländers seien. (Sein wirklicher Name ist Giovanni Morelli. Seiner Geburt nach ist er Lomdarde, seiner wissenschaftlichen Erziehung nach Deutscher, seiner Lebensstellung nach Senator des Königreichs Italien. Was inzwischen allgemein bekannt geworden ist, braucht auch an dieser Stelle nicht verschwiegen zu werden.)

Mit doppelter Spannung sah man unter diesen Umständen Lermolieffs Buch über die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin entgegen, das 1880 in Leipzig erschien und in wenigen Jahren vergriffen war. Hatte man sich eine Fülle neuer Anregungen, neuer Auffassungen, neuer Ansichten von diesem Buche versprochen, so fand man seine Erwartungen eher übertroffen als getäuscht. Ein neues Zeitalter der italienischen Kunstforschung schien angebrochen zu sein.

Freilich konnte man den Vorbehalt machen, daß Lermolieffs Methode, beim vergleichenden Bilderstudium zunächst von der Beobachtung der Einzelformen auszugehen, nicht durchaus neu sei, wie denn besonders die deutsche archäologische Schule bei der Bestimmung der erhaltenen Reste der antiken Bildhauerei ähnliche Wege gegangen war; — freilich brauchte man sich nicht zu verhehlen, daß diese

*) Da diese drei (eigentlich vier) Artikel nachgelassene Schriften namhafter und eigenartiger Kunstforscher behandeln, sind sie unvermerkt zugleich zu Nachrufen für diese Fachgenossen geworden. Das verbindet sie. Der erste dieser Artikel, der in zwei Teilen verschiedene Bände des Morellischen Hauptwerkes bespricht, erschien in den Blättern für literarische Unterhaltung 1891, Nr. 4, S. 49—51 und 1893, Nr. 2, S. 22—25. Ein Paar kurze Zusätze zu diesem Artikel sind in Klammern eingefügt worden; der zweite, der Alois Riegls „Barockkunst in Rom" betrifft, wurde in der Deutschen Literaturzeitung XXIX (1908), Nr. 22, Sp. 1384—1387 veröffentlicht; der dritte, der sich mit Muthers „Geschichte der Malerei" befaßt, stand in der Deutschen Literaturzeitung XXXI (1910), Sp. 261—266.

Methode in den Händen weniger geübter Kenner als Lermolieff leicht zu einer zweischneidigen Waffe werden konnte, indem sie Anfänger dazu verleitete, über der scharfen Hervorhebung bestimmter Einzelformen andere, vielleicht wichtigere, für die Schlußentscheidung bedeutsamere Eigenschaften zu übersehen; — freilich auch durfte man dem genialen Kenner, der im leichtesten, von feiner Ironie durchwehten Plaudertone die ernstesten wissenschaftlichen Grundsätze erörterte und die wuchtigsten Hiebe nach allen Seiten austeilte, in der Verkennung der Verdienste seiner Vorgänger und Zeitgenossen, wie sie Männern, die etwas Prophetentum in sich verspüren, nun einmal eigen zu sein pflegt, nicht folgen; und selbstverständlich war es endlich, daß auch die wärmsten Verehrer Lermolieffs und seiner Methode, soweit sie sich ihr eigenes Urteil zu bewahren beflissen waren, in manchen Einzelfällen gerade auf dem von ihm selbst gewiesenen Wege doch zu etwas anderen Ergebnissen kamen als er. Die Menschen scheinen eben zu verschieden organisiert zu sein, als daß es möglich wäre, daß alle in allen Fällen genau das gleiche wahrnehmen oder, richtiger ausgedrückt, die gleichen Folgerungen aus den gleichen Wahrnehmungen ziehen sollten.

Aber alle diese Vorbehalte und Einwendungen bedeuteten wenig oder nichts gegenüber der tatsächlichen großen Förderung, die das vergleichende Bilderstudium durch Lermolieffs Buch erhalten hatte. „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen.“ Wäre jene Verschiedenheit der sinnlichen Wahrnehmungen oder der aus ihnen gezogenen Folgerungen die Regel, so müßte man an der Möglichkeit jeder exakten Wissenschaft verzweifeln. In den meisten Fällen konnte eine unbefangene Nachprüfung Lermolieff recht geben. Am allerglücklichsten scheinen seine Bilderbestimmungen für die Dresdener Galerie gewesen zu sein. Nach dem Erscheinen seines Buches haben alle drei Sammlungen, die er besprochen, neue Kataloge erhalten, und alle drei Kataloge sind in der achtungsvollsten Weise auf Lermolieffs Bestimmungen, von denen sie sich viele zu eigen gemacht haben, eingegangen; am weitesten konnte der neue Dresdener Katalog in dieser Beziehung gehen. Lermolieff selbst hat ausgerechnet, daß dieser von 56 seiner Umtaufen 46 angenommen hat; und ich darf hinzufügen, daß sie nach sorgfältigster Nachprüfung vor beglaubigten Originalbildern der fraglichen Meister angenommen und auch von anderer Seite, von vereinzelten Fällen abgesehen, nicht wieder bestritten worden sind. Da kann man in der Tat sagen: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen.“

Als sich nun eine zweite Auflage des Buches notwendig machte, entschloß Lermolieff sich zu einer völlig anderen Verteilung des Stoffes. Statt des bisherigen einen Bandes wurden drei Bände geplant. Der erste sollte nunmehr jenen älteren Aufsatz über die Galerie Borghese und gleichzeitig eine neue Arbeit über die Galerie Doria-Pamfili bringen; der zweite sollte die Erörterungen über die Münchener Pinakothek und die Dresdener Galerie enthalten; die Berliner Galerie blieb dem dritten und letzten Bande vorbehalten. Alle Aufsätze sind bei dieser neuen Verteilung gründlich umgearbeitet worden, und die Ausführungen über das Leben und die Werke verschiedener Meister sind, ihrer großen Bedeutung für den wissenschaftlichen Inhalt der Lermolieffschen Arbeiten entsprechend, zum Teil auf ganz neue Grundlagen gestellt, zum Teil aus einem Abschnitt in den anderen verschoben, vor allen Dingen aber vermehrt und bereichert worden. In Bezug auf die Gemälde der besprochenen Sammlungen selbst hat der Verfasser sich natürlich mit deren neuen Katalogen auseinandergesetzt. Endlich hat er sich über manche Gemälde, besonders über die inzwischen neu erworbenen, zum ersten Male ausgesprochen.

Der erste Band dieser neuen Auflage erschien im Herbst 1889. Er ist in der ersten Nummer des vorigen Jahrgangs d. Bl. von Dr. J. P. Richter eingehend gewürdigt worden.

Der zweite Band liegt uns gegenwärtig zur Beurteilung vor.

Zunächst ist es erfreulich zu sehen, daß Lermolieffs Methode — und auf seine Methode legt er jederzeit das Hauptgewicht — sich aus allen seinen in diesen beiden Bänden zerstreuten Bemerkungen über sie klarer herausschälen läßt, als es bisher der Fall gewesen ist. Der Plauderton, dessen der geistvolle Italiener sich bedient, verleitet ihn manchmal zu Ausdrücken, die man für Übertreibungen ansehen müßte, wenn er selbst sie nicht an anderen Stellen mäßigte und einschränkte. Aus manchen Einzeläußerungen Lermolieffs könnte man zum Beipiel schließen, daß ihm keine Überlieferung heilig sei, daß ihm alle Urkunden gleichgültig seien, daß er sogar auf die Inschriften der Bilder keinen Wert lege, daß er vielmehr ausschließlich von der Sprache, die die Bilder selbst reden, etwas wissen wolle und in dieser Beziehung auch die Farbenbehandlung und die Technik der Bilder völlig außer acht lasse, um sich lediglich an ihre Formen, an ihre Umrisse, und zwar an die Formen der weniger wesentlichen äußeren Gliedmaßen, wie der Ohren und der Hände, zu halten.

Vergleicht man nun aber Lermolieffs Praxis bei seinen Bilderbestimmungen genau mit allem, was er an den verschiedensten Stellen der vorliegenden beiden Bände über seine Methode sagt, so tritt uns diese doch wesentlich milder und verständiger entgegen. Sie läßt sich etwa mit folgenden Sätzen wiedergeben.

Die Überlieferung über die Urheber alter Bilder hat uns so oft getäuscht, daß wir sie höchstens, wenn sie sehr alten Ursprungs ist, bei der Bestimmung von Bildern mit in Betracht ziehen können. Beweiskräftige Urkunden sind sicherlich nicht anzutasten; aber nur so wenige Bilder erfreuen sich ihrer, daß die kunstgeschichtliche Forschung, die nur mit ihnen arbeiten wollte, nicht weit kommen würde. Dasselbe gilt von den echten Künstlerbezeichnungen auf den Bildern selbst. Von echt bezeichneten Bildern wird man nach wie vor auszugehen haben. Die Bezeichnungen sind aber so oft gefälscht worden, daß uns jede Inschrift a priori verdächtig ist, wenn sie durch die Eigenschaften des Bildes nicht voll bestätigt wird. Es handelt sich bei Bilderbestimmungen daher in erster Linie darum, die Eigenschaften der Bilder selbst zu studieren. Hierbei ist jedoch von der bloßen Berücksichtigung des Gesamteindrucks oder des seelischen Gehalts eines Gemäldes keine Förderung zu erwarten. Es handelt sich vielmehr, wenn anders die Bilderkenntnis eine exakte Wissenschaft sein soll, darum, auch hier, wie in allen Erfahrungswissenschaften, nach induktiver Methode (Lermolieff nennt sie die Experimentalmethode) von der Vergleichung der Einzelheiten, aus denen der Gesamteindruck sich zusammensetzt, auszugehen. Die Farbenstimmung und die Pinselführung zu beachten, ist bei wohlerhaltenen, unberührten Bildern allerdings wichtig und notwendig, manchmal (wenigstens auch nach Lermolieffs Praxis) entscheidend. Da aber so wenige Bilder in ihrem Farbenkörper wohlerhalten und unberührt sind, bleibt es immer am sichersten, sich an die in den Umrissen erkennbare Formengebung zu halten; und zwar lehrt die Erfahrung, daß auch die größten Meister bei der Zeichnung gewisser Einzelheiten, wie der Ohren und Hände, mehr ihrer eigenen Gewohnheit als ihrem Modelle zu folgen pflegen. Die genaue Beobachtung derartiger Einzelheiten führt daher oft am sichersten zum Ziele.

Gegen diese Sätze, die Lermolieff übrigens in seiner eigenen Praxis, die uns keineswegs i m m e r die von ihm selbst gelehrte Methode bloßlegt, oft genug noch weiter abmildert, wird niemand etwas einzuwenden haben. Es wird auch jeder zugeben, daß Lermolieff sie, wenn auch nicht als etwas ganz Neues entdeckt, so doch zum ersten Male formuliert, zu Thesen zugespitzt und der Praxis dienstbar gemacht hat. Und übrigens noch einmal: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!"

Daß Lermolieff „erbitterte Gegner" haben sollte, wie er in beiden Bänden der zweiten Auflage seines Werkes wiederholt durchblicken läßt, ist dem gegenüber nur schwer denkbar. Die seit dem Erscheinen der ersten Auflage zwischen ihm und anderen Forschern erörterten Meinungsverschiedenheiten sind stets von einzelnen

Bildern ausgegangen. Über alle Bilder der Welt eine gleiche Meinung zu erzielen, wird eben ein vergebliches Bemühen sein, man mag einer Methode folgen, welcher man will. Daß solche Meinungsverschiedenheiten aber zu „erbitterter Gegnerschaft“ führen müßten, will uns nicht einleuchten, und unserer Überzeugung nach hat Lermolieff auch gar keine „erbitterten Gegner“.

Der vorliegende zweite Band der zweiten Auflage seines Werkes enthält immerhin manches Neue und gerade die Seiten, die Neues bringen, sind aufs reichste mit höchst willkommenen Abbildungen ausgestattet worden. Eine Schwierigkeit der Neubearbeitung lag darin, den Text der ersten Auflage mit seinen vielen wissenschaftlich äußerst wertvollen Exkursen möglichst unberührt zu lassen und ihn doch auf die neuen Kataloge der Münchener Pinakothek und der Dresdener Galerie hin zuzustutzen. Im ganzen ist diese Aufgabe recht glücklich gelöst worden, in Bezug auf die Dresdener Galerie allerdings hauptsächlich durch ein Vorwort, in dem anerkannt wird, daß die Streitpunkte zwischen der Direktion und dem Verfasser seit dem Direktionswechsel und der Neugestaltung des Katalogs sehr wesentlich zusammengeschmolzen sind. Berührt es uns daher manchmal etwas eigentümlich, im Texte längst abgetan geglaubte Streitfragen nochmals mit den alten Worten und Wendungen erörtert zu sehen, so muß doch anerkannt werden, daß dies schwer zu umgehen war, wenn das Buch überhaupt den Charakter einer „zweiten Auflage“ behalten sollte.

In dem Abschnitte über die Münchener Pinakothek sind besonders die neuen Ausführungen über Marco Basaïti, über Giovanni Cariani, über Sodoma und über Giotto hervorzuheben. Als ehrlicher Forscher, für den „ein Tag den andern lehrt“, nimmt Lermolieff aber auch gerade in diesem Abschnitte einige seiner früheren Ansichten zurück. So läßt er für das einst dem Mantegna zugeschriebene ferraresische Bild Nr. 1023 seinen Vorschlag, es der Schule des Veronesers Benaglio zuzuweisen, fallen; so erklärt er jetzt das Bildchen Nr. 1031 nur mehr für eine Kopie nach Marco Basaïti, nicht mehr wie früher für ein eigenhändiges Werk dieses Meisters; so bekehrt er sich zu der Ansicht des Münchener Katalogs, daß der kleine Satyr Nr. 1094, den Lermolieffs erste Auflage dem L. Lotto zugeschrieben, ein echtes Jugendwerk Correggios sei; so bezeichnet er das Bildnis des Domenico Capriolo Nr. 1119 nur mehr als Kopie und nimmt gelegentlich auch seine frühere Ansicht zurück, daß der Kreuztragende Christus in Lützschena bei Leipzig ein Originalwerk des Andrea Solario sei.

Der Abschnitt über die Dresdener Galerie ist durch wichtige Erläuterungen über die Jugendwerke Correggios, über Bartolommeo Veneziano, über Vincenzo Catena, über Mantegnas Werke, über Handzeichnungen der ferraresisch-bolognesischen Schule, über niederländische Kopien nach italienischen Bildern und über die Verocchio-, Leonardo-, Credifrage bereichert worden. Lermolieffs Bemerkungen über die beiden zuletzt genannten Gegenstände werden vermutlich selbst von seinen entschiedenen Anhängern, auch von denen, die in der Leonardofrage mit ihm auf demselben Boden stehen, nicht alle unterschrieben werden.

Im einzelnen schreibt Lermolieff jetzt noch weniger Dresdener als Münchener Bilder anderen Händen zu als früher. Nur in Bezug auf die italienischen Handzeichnungen des Dresdener Kupferstichkabinetts hat der ebenso freimütige wie gelehrte Kenner fast alle seine Aussprüche abgeändert. In Bezug auf die Gemälde ist die wichtigste Neuerung, daß er das früher auch von ihm dem Giovanni Battista Moroni zugeschriebene männliche Bildnis Nr. 207 (jetzt 847 A), in dem Bode schon längst die Hand Antonio Moros erkannte, nunmehr auch entschieden für niederländischen Ursprung erklärt. Das Madonnenbild Nr. 13, in dem der Katalog, der Überlieferung und dem Vergleiche mit einem Bilde in Pistoja folgend, die Hand Lorenzo Credis erkennt, wird von Lermolieff gegenwärtig für eine niederländische Arbeit nach einer Zeichnung Verrocchios, und zwar nach jener Zeichnung des Dresdener Kabinetts

erklärt, die er jetzt dem Verrocchio selbst zuschreibt. Dagegen spricht Lermolieff sich in der zweiten Auflage in dankenswerter Weise über einige Bilder der Dresdener Galerie aus, die er in der ersten Auflage mit Stillschweigen übergangen hatte. Seine Ansichten über den kreuztragenden Christus nach Sebastiano del Piombo (Nr. 102) und über den 1883 erworbenen Lotto wird die bevorstehende zweite Auflage des Katalogs wahrscheinlich anerkennen; andere Bestimmungen, die diejenige der Herodias Nr. 292 (jetzt 201 A) als Bartolommeo Veneziano und die der Madonna, Nr. 295 (jetzt 194 A), als Lorenzo Lotto aber werden vermutlich, um uns eines neuen geflügelten Wortes des schlagfertigen Verfassers zu bedienen, einstweilen noch in die „Quarantäne" verwiesen werden. Jedenfalls werden diese, wie die älteren Bestimmungen Lermolieffs, die er aufrecht erhält, obgleich der Katalog sich ihnen nicht anschließen konnte, nochmals einer sorgfältigen Nachprüfung unterzogen werden. (Diese Nachprüfung hatte zur Folge, daß beide Bestimmungen, von denen die des Lotto durch Lösers Entdeckung der Inschrift bestätigt wurde, schon von der zweiten Auflage des Katalogs an als richtig anerkannt wurden.)

Für uns bleibt Lermolieff, auch wo wir ihm nicht zu folgen vermögen, doch stets „der große alte Mann", der, mit ungewöhnlichem Scharfblick und großer Schneidigkeit begabt, durch seine Schriften die Kunstwissenschaft wesentlich gefördert und bereichert hat. Die bis jetzt vollendeten beiden ersten Bände der neuen Ausgabe seiner Abhandlungen können nur dazu dienen, unsere Überzeugung von der Bedeutung seiner Methode und der Ehrlichkeit seines Strebens zu befestigen.

B. Die Galerie zu Berlin (Leipzig 1893)

Der mit Spannung erwartete dritte und letzte Band von Lermolieff-Morellis kunstkritischen Studien ist nunmehr erschienen. Leider ist es dem geistvollen Begründer der „Experimentalmethode" in der Kunstkritik nicht vergönnt gewesen, sein Werk selbst zu Ende zu führen. Von seinen Freunden betrauert, von seinen Gegnern bedauert, ist er, bald nach dem Erscheinen des zweiten Bandes dieser Ausgabe seiner Schriften, am 28. Februar 1891 in Mailand aus der Reihe der Lebenden geschieden. Der Federgewandtheit seiner Jünger gegenüber konnte es jedoch keinen Augenblick fraglich erscheinen, daß für die Herausgabe des Schlußbandes Sorge getragen werde. Daß kein Geringerer als Gustav Frizzoni, der bedeutendste und selbständigste seiner Schüler, sich diesem Liebesdienste unterzog, ist dem Unternehmen natürlich äußerst förderlich gewesen. Kein anderer wäre dieser Aufgabe in gleichem Maße gewachsen gewesen wie Frizzoni; denn kein anderer stand Morelli im Leben wie in der Wissenschaft so nahe wie er; kein anderer Italiener außer ihm kann mit Morelli selbst in der Kenntnis der italienischen Bilder und der deutschen Sprache wetteifern, in der auch Frizzoni schon manche wissenschaftliche Gabe veröffentlicht hat; kein anderer ist in gleichem Maße wie er durch seinen ganzen Bildungsgang vorbereitet, die von Morelli gepflegten innigen Beziehungen zwischen der italienischen und der deutschen Kunstwissenschaft fortzusetzen und weiterzuführen.

Bekanntlich bilden die genannten drei Bände kunstkritischer Studien, deren erster 1890, deren zweiter 1891 erschien, zugleich die vielfach umgearbeitete, erweiterte und mit neuen Aufsätzen bereicherte zweite Auflage des zuerst 1880 erschienenen Buches Lermolieffs über die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Für den dritten Band war eigentlich nur noch eine Neubearbeitung des früheren Aufsatzes über die Berliner Galerie übriggeblieben. Wenn Morelli diesen Aufsatz zu einer Arbeit vom Umfange der beiden ersten Bände ausgestalten wollte, so mußte er die Absicht haben, ihn durch zahlreiche neue Mitteilungen aus dem unerschöpflichen Schatze seines Wissens und seiner Beobachtungen zu

bereichern. Da er diese Mitteilungen nun aber keineswegs in solchem Umfange bereits zu Papier gebracht hatte, da vielmehr den immerhin erheblichen Einschaltungen, Umgestaltungen und Erweiterungen, die er schon niedergeschrieben hatte, fast ebensoviele Stellen der ursprünglichen Arbeit gegenüberstanden, die gestrichen werden mußten, weil sie entweder veraltet erschienen oder von dem Meister inzwischen schon den beiden ersten Bänden der neuen Ausgabe eingereiht worden waren, so hatte Frizzoni den glücklichen Einfall, den Band einerseits mit einem Lebensbilde Giovanni Morellis, andererseits mit drei früher im Repertorium und in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlichten Abhandlungen seines Lehrers und Freundes zu füllen. Dabei war er bemüht, im eigentlichen Texte nur Morelli selbst, ihn aber so reden zu lassen, wie er nach Maßgabe seiner Niederschriften heute geredet haben würde.

Als Frizzonis eigene Arbeit ist, außer den verhältnismäßig wenigen in Klammern und mit hinzugefügtem F. dem Texte eingeschalteten Anmerkungen, nur das hübsch und lebendig geschriebene, mit Briefen Morellis aus verschiedenen Alterszeiten ausgestattete Lebensbild anzusehen. Dieses ist in der Tat eine äußerst willkommene Zugabe. Der ebenso vielseitige wie eigenartige und bedeutende Mann, der seiner Abstammung nach teils Südfranzose, teils Schweizer, teils Italiener, seiner Geburt und seinem Empfinden nach Vollitaliener, seiner Erziehung nach aber Deutscher war, tritt uns aus diesem Bilde, wenn auch verschiedengestaltig auf verschiedenen Stufen seiner Entwicklung, so doch stets als ganze, greifbare Gestalt von Fleisch und Blut und als eine Persönlichkeit entgegen, die uns zur Liebe und Bewunderung zwingt. Wir sehen den achtzehnjährigen Jüngling 1834 als Studenten der Medizin und der Physiologie in München, wir hören ihn dort schon im folgenden Jahre unter Döllingers, des Physiologen, Leitung eine Folge von Vorträgen über den Bau des menschlichen Hirns halten, finden ihn 1836 im innigsten Verkehr mit dem Maler Bonaventura Genelli, der seine elastische und kräftige Gestalt in einer Prometheuszeichnung verewigte, wir begleiten ihn 1837 nach Erlangen, wo er mit Rückert verkehrte und sich eingehend mit dem Studium der deutschen Literatur beschäftigte, 1838 nach Berlin, wo Bettina von Arnim ihn in die Gesellschaft einführte, und dann nach Paris, wo Mündler ihn 1839 zuerst für kunstkritische Studien gewonnen zu haben scheint. Seit 1840 lebte er wieder in Italien, wo er sich bald als Freiheitskämpfer und als Staatsmann in den Dienst des Vaterlandes stellte; 1849 ging er als Gesandter der provisorischen lombardischen Regierung nach Frankfurt und veröffentlichte die prophetischen, zugleich von glühender italienischer Vaterlandsliebe und warmem Verständnis deutscher Eigenart getragenen „Worte eines Lombarden an die Deutschen". Noch 1866 kämpfte er als Freischarenoffizier an der österreichischen Grenze. Dann saß er als Abgeordneter in der Deputiertenkammer, bis er 1873 in den italienischen Senat berufen wurde. Seinen ständigen Wohnsitz verlegte er erst 1874 von Bergamo nach Mailand, und erst seit dieser Zeit nahmen seine kunstkritischen Studien ihn so gefangen, daß sie ihn nicht wieder losließen, erst nach dieser Zeit bildete er seine kunstkritische Erkenntnismethode aus, durch die er noch als Sechziger mit jugendlichem Ungestüm die Brandfackel in das Stroh einer alternden Schulweisheit schleuderte. Daß er sich Deutschland zum Tummelplatz seines kritischen Rosses ausersah und seine kunstwissenschaftlichen Schriften in deutscher Sprache schrieb, lag wohl hauptsächlich daran, daß er gerade in Deutschland gelernt hatte, wissenschaftlich zu denken und sich wissenschaftlich auszudrücken. Nannte ihn doch schon 1840 ein italienischer Gelehrter „italiano d' animo e tedesco di studi!" Und wahrlich, die deutsche Wissenschaft hat alle Ursache, ihn mit Stolz zu den ihren zu zählen. Einseitigkeiten und Übertreibungen, wie sie auch bei ihm mit unterliefen, scheiden sich früh genug von selbst wieder aus. Der Gewinn aber, den die Kunstforschung aus seinen Studien gezogen, wird nimmer verloren gehen.

Der jetzt erschienene Band, der nicht nur mit zahlreichen neuen, als Beweisstücke verwerteten Abbildungen, sondern auch mit einem Bildnis Morellis nach einem Gemälde Lenbachs ausgestattet ist, führt also den Titel „Die Galerie zu Berlin“ und knüpft dementsprechend seine kunstkritischen Betrachtungen über die verschiedensten italienischen Meister und Schulen an eine Wanderung durch die Berliner Galerie an. Wie schon erwähnt, halten, im Vergleich mit dem Abschnitt über Berlin in dem 1880 erschienenen Buche, Zusätze und Streichungen sich hier einigermaßen das Gleichgewicht. Wenn die Arbeit dort nur 218, hier 258 Seiten umfaßt, so liegt das hauptsächlich an dem weitläufigeren Drucke. Doch mag die neue Arbeit immerhin im ganzen um ein Dutzend Seiten erweitert worden sein. Verändert ist zunächst die Reihenfolge, in der die verschiedenen Schulen betrachtet werden. Führte der Verfasser uns 1880 zuerst zu den Ferraresen und Bolognesen, dann durch die Romagna zu den Umbrern, von diesen zu den Florentinern und zuletzt von den Venezianern zu den Lombarden, so beginnt er nunmehr mit den Florentineren und übrigen Toskanern, um erst die Schlußbetrachtungen den Umbrern zu widmen. Auf diese Weise geraten die Erörterungen über die Jugendentwicklung Rafaels, die eigentlich den wissenschaftlichen Hauptbestandteil dieses Buchs bilden, an den Schluß der Gesamtabhandlung, so daß die drei Sonderaufsätze, die denselben Gegenstand behandeln, sich unmittelbar und ungezwungen an diese anschließen.

Am sorgfältigsten vorbereitet scheint Morelli die Umarbeitung in Bezug auf die Toskaner, besonders auf die Florentiner, gehabt zu haben, über die er 1880 flüchtig hinweggegangen war. Die ihnen gewidmeten ersten dreißig Seiten des Buchs wirken fast durchgängig wie eine neue Arbeit. Im übrigen Teile des Buchs ist der alte Text im Grunde Satz für Satz beibehalten und nur hier und da durch Zusätze erweitert oder durch Streichungen verkürzt worden. Die wesentlichsten Streichungen betreffen die allgemeinen Erörterungen über Francesco Bianchi, über Giovanni Bellini, über Antonello da Messina, über Ambrogio de' Predis und über Sodoma. Sie sind eben bereits an verschiedenen Stellen der ersten beiden Bände dieser neuen Ausgabe verwertet worden. Als hauptsächlichste Zusätze sind die Verzeichnisse der Zeichnungen Dom. Ghirlandajos, Fra Bartolommeos, Leonardo da Vincis, die chronologische Aufstellung der Werke Sebastiano del Piombos, die Bereicherung des Werkes des Timoteo Viti, die Auseinandersetzungen Morellis mit Bode über Bernardino de' Conti und Giov. Ant. Boltraffio, mit W. von Seidlitz über das Alter des Altars von Timoteo in der Brera anzusehen.

Abgesehen von den Betrachtungen über die Berliner Bilder selbst, erscheinen als wichtigste neue Äußerungen Morellis, die sich in der ersten Auflage nicht finden, seine Bemerkungen über die Lorenzo Credis Jugend zugeschriebene Verkündigung im Louvre, in der Morelli unter Zustimmung Bodes und Bayersdorfers vielmehr ein Jugendwerk Leonardo da Vincis entdeckt hat, seine kurze und doch wohl nicht gerechtfertigte Polemik gegen die verbreitete Ansicht, daß einer der beiden Engel auf Andrea del Verrocchios Taufe Christi in der Akademie zu Florenz von Leonardo da Vinci ausgeführt sei, seine allerdings erst in einem Zusatz Frizzonis angekündigte Bekehrung zu der Ansicht, daß das bisher stets dem Lorenzo di Credi zugeschriebene Dombild in Pistoja vielmehr von Verrocchio herrühre (freilich nur eine notwendige Folge seiner Ansicht über die Dresdener Madonna Nr. 13), seine Bestimmung des leonardesken Frauenkopfes in der Galerie Liechtenstein zu Wien als Arbeit Verrocchios, seine Bemerkungen (S. 220) über die von Timoteo gemalten Majolikateller des Museo Correr in Venedig und vor allem (S. 222) seine von Dr. Koopmann in den „Rafaelstudien“ weiter begründete, von W. von Seidlitz im Repertorium und in der Schrift „Rafaels Jugendwerke“ lebhaft angefochtene Behauptung, daß nicht nur der Traum des Ritters in der Londoner Nationalgalerie, dem er schon 1880 denselben Platz angewiesen, sondern auch der kleine

heilige Michael im Louvre zu Paris und die drei Grazien zu Chantilly der von Timoteo Viti beeinflußten urbinatischen Frühzeit Rafaels angehören.

Morellis Erörterungen über die Gemälde der Berliner Galerie gestalten sich natürlich im wesentlichen zu Auseinandersetzungen mit Bode. Diejenigen Verehrer Morellis, die zugleich Verehrer Bodes sind, weil sie, wie der Schreiber dieser Zeilen, der Überzeugung sind, daß beide Forscher nicht nur im allgemeinen die größten Verdienste um das vergleichende Bilderstudium, sondern insbesondere auch um unsere Kenntnis der italienischen Kunstgeschichte haben, mochten diesen Auseinandersetzungen, die in der letzten Zeit wenigstens von Morellis Seite eine unnötige und seinem sonst so liebenswürdigen Wesen gar nicht entsprechende Gereiztheit und Schärfe angenommen hatten, mit einiger Sorge entgegensehen. Daß zwei Forscher dieser Art nicht in Bezug auf alle Bilder einer Meinung sein können, ist zu natürlich, als daß man sich darüber wundern könnte; daß sie gerade, wo die Gründe schwer greifbar zu machen sind, gelegentlich einmal zu ironischen Sarkasmen ihre Zuflucht nehmen, ist zu menschlich und, ehrlich gesagt, auch zu hübsch, als daß man es ihnen verdenken könnte. Aber der Ausdruck persönlicher Gereiztheit sollte gerade aus wissenschaftlichen Untersuchungen, die die Kunst zum Gegenstande haben, verbannt bleiben. Man wird als Unparteiischer im allgemeinen auch nicht sagen können, daß der italienische Gelehrte im Ton seiner Polemik gegen den deutschen Forscher zu weit gegangen sei, wenngleich die Eingangsbemerkung auf S. 8 für den, der zwischen den Zeilen zu lesen meint, als unliebenswürdig bezeichnet werden muß und Morelli später in einzelnen Fällen, besonders bei der Abwehr des Namens Verrocchios von der Madonna Nr. 104 A und des Namens Leonardos von der Auferstehung Christi Nr. 90 B, doch einen recht kriegerischen Ton anschlägt. Derartiges ist nur selten so schlimm gemeint, wie es den zunächst Beteiligten erscheint; jedenfalls setzt es den Betroffenen in den Augen seiner Freunde und Verehrer nicht im mindesten herab.

Alles in allem kann man etwa 35 Bilder der Berliner Galerie zählen, in Bezug auf die Morellis und Bodes Ansichten auseinandergehen. In einigen Fällen dieser Art fahren die Bilder bei Morellis Ansicht nicht schlechter als bei der Bestimmung Bodes: ob die Verkündigung Nr. 73 von Piero Pollajuolo allein oder, wie der italienische Forscher annimmt, von ihm und seinem Bruder Antonio gemalt ist, ob die Madonna Nr. 39 und die Verlobung der heiligen Katharina Nr. 45 von Previtali oder, wie Morelli meint, von dem neuerdings von diesem unterschiedenen (später von G. Ludwig im Beiheft zum Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen XXIV, 1903, S. 57 wieder für den gleichen Meister erklärten) Cordegliaghi herrühren, ob die Krönung der Maria Nr. 33 auf Girolamo da Santa Croce oder, wie Lermolieff vermutet, auf Pietro Paolo da Sante Croce zurückgeht, darauf kommt für die Wertschätzung dieser Bilder wenig an. Interessanter wäre es schon, zu ergründen, ob das Jünglingsbild Nr. 78 von Filippino, von Botticelli, oder, Morellis Ansicht entsprechend, von Raffaellino del Garbo herrührt. Wirklich verlieren würden durch Morellis abweichende Bestimmungen zum Beispiel der Botticelli zugeschriebene Giuliano de' Medici (Nr. 106 B), den Lermolieff nur für eine Kopie nach dem Bilde seiner eigenen Sammlung erklärt, die Botticellische Venus (Nr. 1124), die Bellinischen Madonnen Nr. 10 und 11, die Cima zugeschriebene Heilung des Anianus (Nr. 15) und der Antonello da Messina gelassene Heilige Sebastian (Nr. 8), die von Morelli nur für Werkstattsbilder erklärt werden. Gewinnen dagegen würden durch die Bestimmungen der „Experimentalmethode" unter anderen Botticellis Madonna Nr. 102, Fra Bartolommeos (Mar. Albertinellis) Himmelfahrt Mariä Nr. 249, Lorenzo di Credis Rundbild Nr. 89, Marco Basaïtis oder Giovanni Bellinis Beweinung Christi Nr. 4 und Boltraffios Madonna Nr. 207 B. Diese Bilder werden im Katalog von 1891 mehr oder weniger bezweifelt, von Morelli aber für echt erklärt.

Übrigens fallen den zahlreichen Berliner und anderen Bildern gegenüber, in

denen Morelli ausdrücklich Bodes Bestimmungen zustimmt, wie er denn alle Neuankäufe italienischer Bilder für das Berliner Museum günstig beurteilt, oder vor denen er „mit Befriedigung“ oder „mit besonderer Freude“ feststellt, daß Bode seinen Ansichten zugestimmt habe, alle diese Abweichungen und die durch sie hervorgerufenen kleinen Reibereien nicht allzu schwer ins Gewicht.

Daß Morelli auch nach wie vor bereitwillig nachgab, wenn er unrecht gehabt hatte, beweisen seine Bemerkungen über Nr. 245 A, die er früher dem Matteo Balducci zusprach, jetzt aber mit Bode dem Franciabigio zurückgibt, und über Nr. 119, die er einmal dem Franc. Bianchi geben wollte, jetzt aber mit Bode wieder für einen Coltellini hält; und ähnliche Änderungen seiner Meinungen bestätigt er in Bezug auf zwei angebliche Jugendbilder Rafaels, die Auferstehung Christi des Vatikans, die er früher dem Spagna zuschrieb, und den Marsyas des Louvre, den er früher auf Timoteo Viti zurückführte. Beide Bilder schreibt er jetzt dem Perugino zu. Für unfehlbar hält Morelli also weder sich noch seine „Experimentalmethode“.

Wenn er gleichwohl noch an einigen Stellen dieses Buchs für seine Methode ein ausschließliches Recht in Anspruch zu nehmen scheint, wie wenn er auf S. 14 sagt: „Die Technik, welche einer kunstwissenschaftlichen Richtung als wesentliches Kriterium zur Bestimmung eines Gemäldes dient, kann, da sie ja sowohl beim Meister als auch beim Schüler dieselbe ist, hier gar nicht in Betracht kommen,“ so widerruft er das an anderen Stellen selbst, wie wenn er sich auf S. 27 zur Unterscheidung Fra Bartolommeos von seinem Gehilfen Mariotto Albertinelli gerade auf die Mache, die Malweise, beruft; und an milden, ausgleichenden Bemerkungen fehlt es auch an anderen Stellen nicht. Auf S. 258 sagt er sogar: „Bei dergleichen Untersuchungen kann man freilich nicht alles beweisen; ein gut Teil unserer Schlußfolgerungen bleibt der Intuition überlassen, und diese läßt sich doch nicht kontrollieren;“ und S. 321 sagt er: „Ich sehe übrigens wohl ein, daß die Lösung solcher Fragen eine sehr heikle Sache ist, da sie einzig und allein dem individuellen Sehorgan anheimgestellt bleiben muß, und daß man daher, ohne positive Dokumente beibringen zu können, nicht erwarten darf, eine Diskussion darüber zu einem alle befriedigenden Abschluß zu führen.“

Wundert sich nun der „geneigte Leser“ vielleicht, daß „der Rezensent“ bei der Besprechung dieses Buchs weder Anlaß genommen hat, seine eigene Ansicht in Bezug auf alle 35 Berliner Bilder auszusprechen, in denen Morelli und Bode noch verschiedener Ansicht sind, noch auch seine eigene Überzeugung in der Frage der Jugendentwicklung Rafaels festgelegt hat, so antwortet er darauf, daß ihm die Besprechung eines derartigen, aus vielen hundert Einzelheiten aufgebauten Buches gerade kein geeigneter Platz zu sein scheint, auf alle diese Einzelfragen einzugehen. Eine Besprechung wie diese wird doch am Schreibtisch gemacht. Man kann dem Berichterstatter nicht zumuten, ihretwillen erst nach Berlin, dann nach all den Orten zu reisen, wo sich die Bilder befinden, die zum Beweise der Ansicht des Verfassers mit jenen verglichen werden sollen. Aus dem Gedächtnis aber so viele zu großem Teil neue Behauptungen kontrollieren zu wollen, wäre eine Vermessenheit, die einem ernsten Forscher erst recht nicht zugemutet werden kann. Es ist notwendig, sich selbst in allen Fällen die Nachprüfung vorzubehalten.

Um so zuversichtlicher kann unser Urteil über das ganze Buch ausfallen. Ob Morelli in allen Einzelheiten recht hat, darauf kommt es nicht an. Daß er in zahlreichen Fällen recht gehabt hat, hat uns die frühere Nachprüfung vieler seiner Urteile bewiesen. Daß seine Schriften sich wohlverdient gemacht haben um die kunstgeschichtliche Erkenntnis, steht für alle Zeiten fest. Der vorliegende Band bildet den würdigen Schlußstein des Denkmals einer Lebensarbeit, das ein geistvoller Kenner und Schriftsteller sich selbst gesetzt hat.

2. Alois Riegls Entstehung der Barockkunst in Rom

Herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvořak

Riegls Schriften haben wir stets mit besonderem Interesse verfolgt und begrüßt. Ihr Endergebnis brauchte man sich nicht immer anzueignen, und im einzelnen könnte man sich in ihnen oft genug an allzukühnen Behauptungen, noch öfter an gewagten selbstgeprägten Ausdrücken stoßen, wie zum Beispiel sein großes Werk über spätrömische Kunstindustrie durch die Einführung neuer Fremdwörter für alte und neue Begriffe nahezu ungenießbar gemacht wurde. Immer aber haben Riegls Schriften neue kunstgeschichtliche Ausblicke eröffnet und eine Fülle neuer Anregungen und Gedanken gebracht. Weilte er noch unter den Lebenden, so hätte er seine akademischen Vorlesungen über die Entstehung der Barockkunst in Rom sicher zu einem sorgfältig durchgebildeten und abgerundeten Werke ausgestaltet. Da ihm und uns dies leider nicht vergönnt gewesen ist, müssen wir den geschätzten Herausgebern dankbar sein, daß sie uns das Buch in der Gestalt geboten haben, in der es vorliegt. Sie selbst schildern den äußeren Eindruck des Werkes vortrefflich mit den Worten: „Flüchtig hingeworfene, ungefeilte Notizen sind es, die der eilenden Feder Riegls entflossen. Oft nur Schlagworte, die der Mangel an Raum und Zeit gebot. Und entbehren sie des Zaubers des persönlichen Vortrages, der alle Zuhörer gefangennahm, so bleibt ihnen eines: der überwältigende Reichtum an Gedanken."

Eine Betrachtung der Entstehung der Barockkunst in Rom verspricht der Titel des Buches, und darin liegt wohl schon, daß es nicht über das Zeitalter der Gegenreformation hinausgreifen, daß es uns nicht über die Zeit um 1630, in der Lorenzo Bernini der italienischen Kunst abermals ein neues Gepräge gab, herabführen will. In der Tat entbehren wir schmerzlich den Bestandteil der Vorlesungen, der Bernini und seine Zeit behandelte. Das Vorwort belehrt uns jedoch, weshalb er fortgelassen wurde. Jene Vorlesungen waren 1898/99 an der Wiener Universität gehalten. Sie wurden aber durch Riegls Nachprüfung von Fraschettis bekanntem Buch über Bernini im Sommer 1902 überholt; und die Herausgeber behalten sich die Veröffentlichung dieser Studien an einem anderen Orte vor.

Der Hauptgegenstand der Rieglschen Untersuchung ist seit Burckhardts Cicerone-Abschnitt, seit Dohmes Aufsätzen (1878) und seit Gurlitts Buch über den italienischen Barockstil (1887) in deutscher Sprache wiederholt von namhaften Forschern eingehend behandelt worden. Josef Strzygowskis Werk über das Werden des Barock bei Rafael und Correggio (1898), August Schmarsows Barock und Rokoko (1897) und besonders die neuen Auflagen von Heinr. Wölfflins Klassischer Kunst und Renaissance und Barock (1907) bilden auch die Grundlage, auf der Riegls Vorlesungen fußen. In der Darlegung der Hauptzüge der Entwicklung der barocken Baukunst weicht er kaum von den Ergebnissen der genannten Forscher ab. In Michelangelo sieht auch er den „Vater des Barocks"; mit besonderer Feinheit aber untersucht er das Werden des Barock in den Mediceergräbern des gewaltigen Florentiners. Die Entwicklung, die der Stil unter den Händen Vignolas und Giacomo della Portas nahm, wird geistreich geschildert, insbesondere die Weiterentwicklung von jenem zu diesen eingehend untersucht. Neu erscheint wenigstens in der ausdrücklichen Betonung Riegls der Gedanke, daß unter der zweiten Generation der Barockbaumeister, die durch die Fontana und die Lunghi vertreten wird, ein Stillstand in der Entwicklung eingetreten sei, daß diese „Comaskenfamilien" vielmehr ein klassizistisches Element nach Rom gebracht haben. Um so schärfer wird dann die Bedeutung Madernas für die Weiterentwicklung des römischen Barockstils hervorgehoben und wenigstens angedeutet, daß der völlige Wandel, der die Architektur rein malerischen Gesetzen unterwirft, erst mit Bernini eintritt. „Maderna ist der äußerste Ausläufer der älteren Barockrichtung, die auf grandiose, einheitliche Raum-

wirkung im Innern und nicht auf malerische Abwechslung von Licht und Schatten, auf wirksame Disponierung der Massen nach außen ausgeht." Wenn Riegl seinen Vorgängern aber vorwirft, daß man durch ihre Darstellungen nicht den Eindruck der Notwendigkeit der Barockentwicklung empfange, so müssen wir freilich gestehen, diese Notwendigkeit, von der wir überzeugt sind, auch von ihm nicht in ein besonders helles Licht gerückt zu finden.

Vortrefflich schildert Riegl die Phasen der Ausbildung des Barocks an der Peterskirche in Rom, lehrreich sind seine Betrachtungen über die Entwicklung des Verhältnisses der Römer des 16. Jahrhunderts zur klassischen Antike. Besonders anschaulich sind seine Bemerkungen über die innere Verschiedenheit der beiden Barockphasen, die mit auseinander vorspringenden Mauerpilastern und die mit Halb-, Dreiviertel- und Vollsäulen arbeiten. Wirksam schildert er den römischen Villen- und Brunnenbau dieses Zeitalters, geistreich die Entwicklung des Fassadengedankens in der neueren Baukunst.

Der Schwerpunkt auch dieses Buches liegt in den neuen Formeln, in die Riegl seine wohl durchgearbeiteten Gedanken über das Wesen des Barockstils kleidet. Hier, wo er zu Schülern redet, hat er den Fehler der schwerverständlichen Wortprägungen, von dem wir ihn in anderen Fällen nicht freisprechen konnten, wenn auch nicht völlig, so doch beinahe völlig vermieden. Daß es wirklich besser ist, die Ausdrücke „malerisch" und „plastisch" durch „optisch" und „taktisch" zu ersetzen, ist freilich um so weniger leicht einzusehen, als die deutsche Sprache das Fremdwort „taktisch" schon für einen anderen Begriff als den der Tastbarkeit vergeben hat. Wenn Riegl den Barockstil als Steigerung des Empfindens im Kampfe mit dem Willen kennzeichnet und zur Erklärung hinzufügt: „Wille ist isolierendes, taktisches (selbstbegrenzendes) Element; Empfindung ist verbindendes, optisches (selbstauflösendes) Element", so versteht man bei längerem Nachdenken, wie das gemeint ist; aber es fragt sich doch, ob sich das nicht sachlicher und anschaulicher ausdrücken ließe. Wir fügen diesen abstrakten Formeln aber gern einige lebensvollere Begriffsbestimmungen Riegls an, die sofort verständlich erscheinen. „Das Zusammenstimmen von allem, was in den räumlichen Gesichtskreis fällt, ist ein Hauptcharakterzug des Barockstils. Der Barockstil sieht vom Einzelnen stets hinweg auf das Ganze." „Der Schatten als Verräter des Tiefraums wird künstlerisches Element." „Äußerste Ruhe des Ganzen, äußerste Bewegung der Teile." „Die Fassade ist eine Wand, die uns zugleich verrät, daß hinter ihr ein Raum ist, der sich in die Tiefe dehnt." „Der Barockstil erst ist eigentlicher Raumstil, nicht die Renaissance." Der Hochdrang ist im Barockstil nur vorhanden „als Gegenwirkung gegen den gleichzeitigen Horizontaldrang der Masse". „Der Kampf der Teile, wie ihn Michelangelo eingeführt hat an Stelle des ruhenden Seins, mußte zum zunehmenden Aufstreben in die Höhe führen." Besonders lehrreich sind demnach auch Riegls Bemerkungen über die Berührungspunkte zwischen dem Barock und der Gotik.

Der größte und wichtigste Teil des Buches behandelt die B a u k u n s t des römischen Barockstils. Der kurze Abschnitt über die römische P l a s t i k der Zeit der Gegenreformation ist etwas dürftig ausgefallen. Recht ausführlich aber hat Riegl die oberitalienisch-römische M a l e r e i der zweiten Hälfte des 16. und des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts behandelt. In dem Abschnitt „Literatur" bezieht er sich auf Janitscheks und auf meine Behandlung dieses Gegenstandes in Kunst und Künstler und in der Geschichte der Malerei. In seiner Gesamtauffassung der Malerei, der Maler und der Gemälde der Barockzeit, geht er auch nicht wesentlich über die dort aufgestellten Gesichtspunkte hinaus. Auch an der alten Einteilung in Manieristen, Eklektiker und Naturalisten, die ja auch verständlich genug ist, hält er fest. Im einzelnen aber belebt er auch hier natürlich alles mit eigener Anschauung und eigenen Gedanken. Als neuer Gesichtspunkt sei der Einfluß hervor-

gehoben, den Riegl den Christusköpfen Guido Renis auf die christliche Typenbildung der letzten Jahrhunderte zuschreibt. In Bezug auf Riegls ganze Darstellung der italienischen Malerei dieser Zeit ist aber doch zu bemerken, daß sie inzwischen durch die Arbeiten jüngerer Forscher, die, wenn ich nicht irre, auf seinen Schultern stehen, in manchen Punkten überholt worden ist. Ich nenne zunächst H. Schmerbers Betrachtungen über die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts (1906), eine Arbeit, die ich keineswegs so gering einschätze, wie eine Kritik über sie, die ich las. Über Schmerbers Gesamtauffassung läßt sich streiten. Aber die eingehende Würdigung, die er den einzelnen Meistern und einzelnen Gemälden zuteil werden läßt, hat meiner Meinung nach unsere kunstgeschichtliche Kenntnis dieses Zeitraums gefördert. Ich nenne ferner Hans Tietzes ausführlichen Aufsatz über die römische Werkstätte Annibale Carraccis im Wiener Jahrbuch (1906), eine Arbeit, die zum erstenmal in größerem Umfange die Bilder der Carracci und ihrer Schüler der Methode des modernen vergleichenden Bilderstudiums unterwirft. Über die Richtigkeit mancher neuen Bestimmungen Tietzes wird sich ebenfalls streiten lassen. Aber die wissenschaftliche Durchforschung der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist durch seine Arbeit jedenfalls in Fluß gekommen und vertieft worden.

Wie gesagt, wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir annehmen, daß Riegls „Vorlesungen“ diese Arbeiten mit angeregt haben; und in der weit- und tiefgehenden Anregung, die von ihr ausgeht, liegt überhaupt die wesentliche Bedeutung dieser Schrift wie der meisten früheren Schriften Alois Riegls.

3. Richard Muthers Geschichte der Malerei

Drei Bände. (Leipzig 1909)

Richard Muther, der jüngst verstorbene vielgeschmähte und vielbewunderte Breslauer Kunstgelehrte, hatte vor seinem frühen Tode noch jene dreibändige Geschichte der Malerei druckfertig gemacht, aus der er schon vor zehn Jahren in der Göschenschen Sammlung einen Auszug in fünf Bändchen veröffentlicht hatte. „Als die Bändchen gedruckt waren,“ sagt er, „fand ich, daß ich mich mehr verausgabt hatte, als im Interesse des größeren Buches gut war. Das Resümee war gegeben, und was ich nicht publiziert hatte, kam mir belanglos vor neben dem Extrakt, den Göschen erhalten hatte. So blieb das Buch Manuskript. Erst der Antrag des Herrn Grethlein veranlaßte mich, wieder an die Arbeit zu gehen.“ Herr Grethlein, der Verleger, wird von seinem Standpunkt aus wahrscheinlich recht behalten. Aber Muther hatte sicher auch recht, als er Bedenken trug, nach dem Auszug, der in der Tat das Neue und Anregende seines Werkes vorweg ausgeschöpft hatte, noch die ganzen drei großen Bände der Öffentlichkeit zu übergeben. Die Bedeutung jenes Auszugs lag in seiner Umwertung aller kunstgeschichtlichen Werte, die er vom Standpunkt der damals modernsten internationalen Kunstanschauung durchzudrücken versuchte. Er gab im wesentlichen nur neue Beurteilungen der künstlerischen Bedeutung der Weltgrößen der Geschichte der Malerei; und wenn man seine frisch und flott geschriebenen Erörterungen auch vielfach mit Kopfschütteln und Fragezeichen begleitete, so legte man die Bändchen doch angeregt und erfrischt aus der Hand. In diesen schon in jenem Auszug vorweg genommenen Erörterungen, die nur hier und da von dem damals modernsten auf den heute allermodernsten Standpunkt gebracht sind, liegt auch der Schwerpunkt des großen Werkes. Das eigentliche kunstgeschichtliche Gerüst, das diesen Kern umgibt, ist recht unorganisch zusammengezimmert und an vielen Stellen bereits baufällig.

Freilich erhebt das Werk den Anspruch, mehr als andere kunstgeschichtliche Werke von den „großen Stilwandlungen“ auszugehen, die sich im Laufe der Jahr-

hunderte vollziehen; und der Verfasser bekennt sich in der Vorrede zu der Überzeugung, daß das neuerdings vielfach gebrauchte Schlagwort, die Kunstgeschichte, wie sie bisher geschrieben worden ist, sei mehr Künstlergeschichte als Kunstgeschichte gewesen, den Nagel auf den Kopf treffe. Hierzu ist freilich von vornherein zu bemerken, daß jede gute Kunstgeschichte die große Stilentwicklung im Zusammenhang mit den Werken und ihren Meistern erörtern wird. Läßt sie die große Stilentwicklung aus dem Auge, so taugt sie in der Tat nichts. Ob wir aber die Entwicklung der künstlerischen Anschauung und der künstlerischen Gestaltungsweise voranstellen und die einzelnen Werke und ihre Meister nur als Beispiele nennen — was von einigen Seiten heute als wissenschaftliche Tagesforderung hingestellt wird — oder ob wir wenigstens für die Zeitalter, in denen namhafte Künstler die Träger der Entwicklung sind, nach wie vor von der Entwicklungsgeschichte der einzelnen Künstler ausgehen und an ihren Werken die großen Wandlungen der Formen- und Farbensprache und des Stoffgebietes veranschaulichen, muß für das Endergebnis auf dasselbe herauskommen. Es wäre gewiß interessant und lehrreich, wenn einmal eine Geschichte der Malerei in jener neuen Art geschrieben würde. Man würde sie herzlich begrüßen. Vermutlich aber würde ihr Verfasser, da eben die großen Meister, wenn auch immer abhängig von den Anschauungen ihrer Zeit, die Kunstgeschichte machen, doch, ohne es zu wollen, immer wieder in das verfallen, was heute hier und da mit einem gewissen spöttischen Unterton als „Künstlergeschichte" bezeichnet wird.

Muthers Geschichte der Malerei steht nun nach des Verfassers eigenem Eingeständnis noch keineswegs auf diesem Zukunftsstandpunkt der Kunstgeschichtsschreibung. Muther stellt wenigstens in den ersten, die ältere Kunst behandelnden Bänden die einzelnen Künstler, die auch er nur mit einer mehr oder weniger zutreffenden, immer frischen, in der Regel aber einseitigen Charakteristik bedenkt, in den Vordergrund der Erzählung. Die Namen der einzelnen Maler sind noch mehr als in anderen Geschichten der Malerei zu Kapitelüberschriften geworden. Wie die Künstler und Schulen auseinander hervorgewachsen sind, ist nur in seltenen Fällen greifbar veranschaulicht. Die „formale Analyse" wird dabei absichtlich vernachlässigt. „Ich verzichte gern," sagt Muther, „auf jeglichen Kunstgenuß, wenn er nichts anderes sein soll als ein Nachdenken über konvergierende und divergierende Linien." Auf die Wandlungen des Stoffgebietes und der Art, wie die verschiedenen Schulen und Meister sich zu den Gegenständen stellen, ist das Hauptgewicht gelegt; und es soll keineswegs geleugnet werden, daß Muther in dieser Beziehung oft außergewöhnlich Gutes, Lebendiges und Anschauliches vorbringt. Das Buch ist daher im Gegensatz zu den modernen „biologischen" Forderungen der Kunstgeschichte, die Muther nur in thesi unterstützt, mehr eine kulturgeschichtliche als eine kunstgeschichtliche Geschichte der Malerei; und das beste, was der Verfasser zu sagen hat, ist in einzelne eingeschobene kulturgeschichtliche Sonderkapitel verwiesen worden. Als solche Sonderkapitel erscheinen im ersten Bande z. B. die prächtige Abhandlung über „Die Stilwandlung unter dem Einfluß Savonarolas", im zweiten Bande neben dem ziemlich verständnislosen Artikel „Vom Deutsch-Nationalen" die glänzend geschriebenen Abschnitte „Geist und Stil des Barock" und „Das Zeitalter Ludwigs XIV.", im dritten Bande die Kapitel über den „Geist des Rokoko" und „Das bürgerliche und antike Schäferspiel".

Was soll man aber zum Beispiel dazu sagen, daß eine 1909 erschienene Geschichte der Malerei nichts von den Streitfragen und Untersuchungen weiß, die sich an die Vorgeschichte des Stiles der Brüder van Eyck knüpfen, sondern noch auf dem kindlichen Standpunkt steht, ihre Kunst sei wie Minerva dem Haupte des Zeus entsprungen? Wie soll man sich damit abfinden, daß sie nichts von Wölfflins und Strzygowskis Untersuchungen über das „Werden des Barock" schon in den späteren Werken Rafaels und anderer Zeitgenossen verlauten läßt, sondern einfach dabei

bleibt, dem Barockkünstler Michelangelo stehe Rafael als der reine Klassiker gegenüber? Wie soll man es sich erklären, daß gerade Muther so gut wie nichts von den Wandlungen innerhalb der Malweise Tizians berichtet, in dessen letzten Schöpfungen doch schon die impressionistische Pinselführung hervortritt, die die Welt im Sinne der Kunst, die Muther beinahe allein gelten läßt, veranschaulicht? Die Entwicklung, die gerade die bahnbrechenden Künstler in sich durchgemacht haben, wird überhaupt nur äußerst selten berücksichtigt; der Stil jedes Künstlers wird in der Regel so geschildert, als sei er von Anfang bis zum Ende seiner Laufbahn der gleiche gewesen. Ebensowenig wie das Aufstreben Tizians von größerer Gebundenheit zu größerer Freiheit der Malweise, wird zum Beispiel die Entwicklung der Kunst Cranachs in der umgekehrten Richtung geschildert.

Daß Muthers Geschichte der Malerei unter diesen Umständen auch keine genügende Fühlung mit der neueren vergleichenden Bilderforschung hat, läßt sich denken. In der Tat steht die Auswahl der Bilder, die Muther den einzelnen Meistern — wenn auch manchmal nur in den Unterschriften der zahlreichen Abbildungen — zuschreibt, durchaus nicht immer auf der Höhe der gegenwärtigen Forschung. Wenn auch noch einzelne angesehene Forscher Leonardo da Vinci Bilder wie die Auferstehung Christi in Berlin, die Verkündigung in den Uffizien, die weiblichen Bildnisse in der Ambrosiana und der Galerie Liechtenstein zuschreiben, so haben weitaus die meisten Vertreter der neueren Forschung diese Bilder doch aus der Liste seiner Werke gestrichen; und eine neue wissenschaftliche Geschichte der Malerei darf ihre Echtheit wenigstens nicht stillschweigend voraussetzen. Das angebliche Selbstbildnis Giorgiones in den Uffizien wird doch von keinem Kenner anerkannt. Daß das Bildnis Karls I. von van Dyck in Dresden nur eine Kopie ist, ist längst nachgewiesen worden. Andererseits fehlt unter Rafaels Wandgemälden zum Beispiel das entwicklungsgeschichtlich so wichtige Fresko in S. Severo zu Perugia. Es ist unmöglich, hier auf weitere Einzelheiten einzugehen.

Bei alledem enthält das geistreich, nur manchmal allzu geistreich und dann wieder burschikos geschriebene Werk vorzügliche Seiten. Vortrefflich ist Piero della Francesca und sein Kreis geschildert. In helles Licht ist die Bedeutung Tintorettos gesetzt, der als der Ausgangspunkt einer neuen Bewegung angesehen wird. Gutes wird über die Caracci und ihren Kreis gesagt. Velazquez aber wird ungerechterweise bereits kühler behandelt als El Greco; und auffallenderweise gehören Pieter de Hoogh und Jan Vermeer van Delft, so hoch Muther sie einschätzt, zu den Meistern, über die er mit einigen kurzen Sätzen hinweggeht.

Zu den Ausdrücken, die über die Stränge schlagen, gehört es, wenn Giottos Fresken in Padua mit an die Wände geklebten Bilderbogen verglichen und wenn scheinbar im Ernst die Frage — wenn auch nur als Frage — aufgeworfen wird, ob Rafael ein „Kitschmaler“ gewesen sei. Derartige Ausdrücke will Muther, wie seine weiteren Ausführungen jedesmal beweisen, selbst nicht ernst genommen sehen. Aber mancher Leser wird sich ernsthaft an ihnen stoßen und das Buch zuklappen, das sie ihm vorsetzt.

Der größere Teil des dritten Bandes enthält die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts. Von ihr ist Muther bekanntlich ausgegangen; und seine alte „Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts“ bleibt trotz ihrer offenkundigen Mängel ein bahnbrechendes Werk. Gerade in diesem Abschnitt auch des vorliegenden Buches gibt Muther am meisten zusammenhängende Entwicklungsgeschichte. Gerade in diesem Teil hat er seine Anschauungen, der fortschreitenden Mode entprechend — als Mode bezeichnet er selbst schon im Vorwort alle Kunstanschauungen — gegen früher vielfach verändert. Die Engländer, namentlich die Prärafaeliten, kommen schlechter weg als früher. Auch Böcklin wird natürlich kühler behandelt als damals. Aber die Grundanschauung, daß die französischen Impressio-

nisten die eigentlichen Sonnen der Kunst des 19. Jahrhunderts sind, ist dieselbe geblieben. Nicht ganz folgerichtig nur will es erscheinen, daß Muther vor der Punktiermanier der Neoimpressionisten mit einer kühlen Verbeugung halt macht. Auch die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts wird eingehend behandelt. Aber gerecht wird Muther ihr nicht. Gerade das Deutsche in der deutschen Kunst liegt ihm nicht. Wir sind in seinen Augen alle Spießbürger und Philister. Die Kunst für das deutsche Haus und Heim wird verspottet, während bei allen Erscheinungen, die schwüle Sinnlichkeit oder gar greisenhafte Lüsternheit verraten, mit Vorliebe verweilt wird. Schwind, Richter, Thoma werden, nachdem sie zuerst gründlich verspottet worden sind, mit einem herablassenden Schlußwort abgefertigt. Eduard von Gebhardt wird mit drei Zeilen abgetan, Steinhausen und Böhle fehlen völlig. Von den Deutschen kommen Liebermann und Uhde, Feuerbach und Marées, Leibl und Trübner am besten weg; und in der Wertschätzung dieser Meister stimmen wir ja freilich alle mit Muther überein.

Es fällt mir auch gar nicht ein, über das ganze Buch, wie es einseitig, keck und schnodderig, oft aber auch von frischem Naturgefühl und feinem Kunstempfinden durchweht, vor uns liegt, den Stab zu brechen. Auf der Höhe der kunstgeschichtlichen Forschung der Gegenwart steht es freilich nicht. Aber als Urkunde der Kunstanschauung, die gegenwärtig in gewissen Kreisen als alleinseligmachend gilt, wird es seinen kulturgeschichtlichen Wert behalten. Gefunden hat Muther diese Anschauung ja nicht; aber er hat sie sich geschickt anempfunden und mit einem gewissen flackernden Feuer verteidigt; und bei alledem enthält das Buch einige wirklich hübsche und lesenswerte Kapitel von bleibendem Wert.

DRITTER ABSCHNITT

Zur älteren deutschen Kunst

I. Dürers niederländische Reise

Eine deutsche Künstlerfahrt im 16. Jahrhundert*)

Die Nachrichten über Dürers niederländische Reise in den Jahren 1520—1521 lassen uns tiefe Blicke in die kunstgeschichtliche Entwicklung, noch tiefere in die Sittengeschichte jener Jahre tun. Sie führen uns in charakteristischer Zeichnung und lebendiger Färbung nicht nur ein Stück deutschen Künstlerlebens, sondern auch ein Stück europäischen Reiselebens zu Anfang des 16. Jahrhunderts vor Augen.

An dem europäischen Reiseleben haben die Deutschen von jeher den lebhaftesten Anteil genommen. Wanderlustig waren unsere Landsleute zur Zeit der Völkerwanderung so gut wie in den Jahrhunderten der Kreuzzüge, zur Zeit der Hansa und der süddeutschen Städtebündnisse so gut wie im Zeitalter der Reformation. Mochten noch in diesem Zeitalter die Landstraßen im deutschen Reiche so schlecht sein, daß die meisten von ihnen ohne Lebensgefahr nur beritten, kaum befahren werden konnten, mochten die Gasthäuser, abgesehen natürlich von denen der vornehmen alten Reichsstädte, so elend sein, wie der berühmte Gelehrte Erasmus von Rotterdam, der wiederholt rheinauf und rheinab gezogen ist, sie schildert. Weder das fahrende Volk noch die Gelehrten, die Künstler und die Handwerker, um nur diese zu nennen, ließen sich dadurch abhalten. Fürchterlich genug muß es damals wirklich nach Erasmus' Beschreibung in den deutschen Herbergen ausgesehen haben: „In der einzigen Gaststube Ritter und Bauern, gebildete Bürger und Schiffer in wüstem Durcheinander, Possenreißer und Spielleute dazwischen; erstickende Luft, aber niemand gestattet, daß ein Fenster geöffnet werde; kein Essen außer der Zeit, abends nicht vor neun Uhr, bis alle da sind, man mag so hungrig sein wie man will; Bettücher, die vor sechs Monaten zuletzt gewaschen sind, und für alle ein einziger, griesgrämiger, schmutziger, bärtiger alter Kellner zur Aufwartung". Das alles schreckte nicht ab, gereist wurde doch; die Landstraßen waren belebt, die Ströme mit Schiffen bedeckt, die Gasthäuser überfüllt.

Wo es sich ums Reisen handelt, ziehen wir Deutschen immer gern mit, sei es im Geiste, sei es in Wirklichkeit. Es ist eine besonders glückliche Fügung, die uns gestattet, im Geiste eine Reise durch den Westen des deutschen Reiches im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts mitzumachen, ja, sie in Gesellschaft eines der größten deutschen Männer jener Tage, eines der größten Künstler aller Zeiten und aller Völker, mit keinem Geringeren als Albrecht Dürer zu machen. Lassen Sie uns unseren Dürer denn auf seiner großen Reise in die Niederlande begleiten, die er mit Agnes, seiner Gattin, und Susanna, seiner Magd, am 12. Juli 1520 von Nürnberg aus antrat, um erst nach mehr denn Jahresfrist wieder heimzukehren. Wir können ihn auf dieser Reise begleiten, weil er sie selbst beschrieben hat. Die Urschrift des Tagebuches, das Dürer auf seiner niederländischen Reise geführt hat, ist leider verloren gegangen. Erhalten hat sich — auf der Bamberger Bibliothek — eine hundert Jahre später genommene Abschrift, die den älteren gedruckten Ausgaben zugrunde liegt;

---

*) Dieser Aufsatz ist aus einem Vortrage hervorgegangen, den ich 1885 in Prag, 1889 in Dresden gehalten habe. Da er hier zum ersten Male im Druck erscheint, versteht es sich von selbst, daß er den neueren Forschungen gemäß umgearbeitet wurde.

erhalten hat sich aber auch — im Kgl. Kreisarchiv zu Nürnberg — eine zweite, freilich unvollständige Abschrift, die in einigen Fällen glaubwürdigere Lesarten bewahrt hat als jene. Die genaueste Ausgabe jener Bamberger Abschrift des Dürerschen Reisetagebuches veranstaltete Friedrich Leitschuh 1884; den kritischsten aus beiden Abschriften zusammengestellten Text gaben Konrad Lange und Fr. Fuhse in der Sprache Dürers, aber in verneudeutschter Rechtschreibung 1893 heraus. Die lesbarste Ausgabe bleibt die der „Quellenschriften", die der berühmteste Dürerforscher seiner Zeit, Moritz Thausing, schon 1872 in gemeindeutscher Übersetzung veröffentlichte. Für unsere Zwecke halten wir uns an diese Thausingsche Übersetzung, deren Lesarten wir nur, wo es nötig sein sollte, nach Langes und Fuhses Ausgabe (der auch Max Osborn sich in seiner Ausgabe von 1905 anschließt) berichtigen müssen. Die lesbarste Ausgabe nannte ich die Thausingsche Übersetzung. Lesbar im eigentlichen Sinne des Wortes, lesbar zum Vergnügen aber ist auch sie nicht. Auch sie will studiert sein. Muß man doch überall zwischen den Zeilen lesen, muß man doch manches nachrechnen, muß man doch fast zu jeder Zeile Erläuterungen aus der zeitgenössischen Welt-, Kunst- und Sittengeschichte zur Hand haben; und das ist natürlich. Denn Dürer hat sein Tagebuch keineswegs geschrieben, damit die Nachwelt es lesen sollte. Er hat es überhaupt nicht in fortlaufender Erzählung, sondern nur in abgerissenen Aufzeichnungen zu seiner eigenen Erinnerung niedergeschrieben; ja, dieses Tagebuch war zunächst nur sein Rechnungsbuch: was er ausgegeben und eingenommen, was er gekauft und verkauft, was er verschenkt und geschenkt erhalten hat, schreibt er als guter Hausvater getreulich ein; dazwischen bemerkt er jedoch kurz, wo er gewesen, was er getan, was er gesehen, was er gezeichnet und gemalt hat; jedoch nur, wenn es ihm gerade einfällt, wenn er es gerade für notwendig hält, sich einer Sache später zu erinnern; und oft holt er in der Beziehung erst einige Tage später nach, was er vergessen hatte, aufzuzeichnen. Verhältnismäßig selten aber verrät er uns, welchen Eindruck dieses oder jenes auf ihn gemacht habe; noch seltener flicht er ausführlichere Beschreibungen ein; und am allerseltensten stellt er längere Betrachtungen an, ja, dieses tut er eigentlich nur ein einzigesmal; und da die Betrachtungen, die er bei dieser einen Gelegenheit anstellt, nichts mit seiner niederländischen Reise zu tun haben, wohl aber von höchster Wichtigkeit sind, um seine Geistesrichtung in jenen Tagen zu kennzeichnen, so sei gleich hier im voraus an sie erinnert. Es ist der Herzenserguß, den er nicht unterdrücken kann, als er am Freitag vor Pfingsten 1521 in Antwerpen hörte, daß Luther auf der Heimreise vom Wormser Reichstag bei Eisenach gefangen genommen worden sei. Daß diese Gefangennahme von Luthers Freunden zu seiner Rettung ausgeführt worden ist, wußte Dürer damals natürlich nicht. Es sollte ja gerade niemand wissen, wo Luther sei. Daher ist es fast selbstverständlich, daß Dürer damals in Antwerpen an einen verräterischen Überfall glaubte. Seine langen, ergreifenden Klagen beginnen mit den Worten: „*Am Freitag vor Pfingsten im Jahre 1521 kam die Mähr nach Antwerpen, daß man Martin Luther verräterisch gefangen genommen hätte.*" Und Dürer nahm kein Blatt vor den Mund, seine innersten Gedanken auszusprechen. Wozu auch? Schrieb er es doch nur für sich selbst! „*Und lebt er noch?*" fährt er fort, „*oder haben sie ihn gemordet, was ich nicht weiß — dann hat er das erlitten um der christlichen Wahrheit willen, weil er gezüchtigt hat das unchristliche Papsttum, das mit seiner schweren Last von menschlichen Gesetzen der Freilassung Christi widerstrebt.*" Und so geht es weiter: „*O Gott!*" ruft er aus, „*ist Luther tot, wer wird uns hinfort das heilige Evangelium so klar vortragen? Ach Gott! Was hätte er uns noch in zehn oder zwanzig Jahren schreiben können.*" Die Nachricht muß Dürer doch gewaltig erschüttert haben, und es muß ihm mit seiner

Anhänglichkeit an die Lehre des großen Sachsen doch gewaltiger Ernst gewesen sein, daß er es nicht lassen kann, daß er ihr mitten zwischen seinen trockenen Tagesaufzeichnungen einen so warmen und lebhaften Ausdruck leihen muß. Wenn man von katholischer Seite den Wert dieses Zeugnisses für Dürers reformatorische Gesinnung durch den Hinweis auf andere Einzelstellen des Tagebuches zu entkräften gesucht hat, aus denen hervorgeht, daß Dürer während seiner Reise wenigstens einmal, seine Frau wenigstens zweimal zur Beichte gegangen sei, so beruht das auf einer völligen Verkennung der geschichtlichen Entwicklung des Protestantismus, dessen Satzungen 1520 und 1521 doch noch keineswegs feststanden; und auch abgesehen davon würde es nichts Auffallendes haben, daß Dürer an den gewohnten Formen der alten Kirche festhielt, nachdem sein Geist sich bereits von ihnen befreit hatte. Wie gesagt, diese Stelle seines Tagebuches ist die einzige in ihrer Art, an der Dürer uns sein innerstes Empfinden verrät. Von dem Ton, in dem der größte Teil der Aufzeichnungen gehalten ist, kann man sich durch Aufschlagen einer beliebigen Stelle des Buches leicht überzeugen. Man höre zum Beispiel gleich von seiner Fahrt auf dem Main: „Hier (in Karlstadt) wies ich meinen Zollbrief, da ließ man mich fahren. Von dannen fuhr ich nach Gemünden, da aßen wir zu morgen und verzehrten 22 Pfennig. Auch wies ich meinen Zollbrief vor, und sie ließen mich fahren. Danach fuhren wir nach Hofstetten; ich wies meinen Zollbrief vor, da ließen sie mich fahren. Und wir kamen danach gen Lohr, da wies ich auch meinen Zollbrief, da ließen sie mich fahren. Darauf kamen wir nach Neustadt und wiesen unseren Brief, da ließen sie uns fahren. Auch habe ich 10 Pfennige ausgegeben für Wein und Krebse. Danach kamen wir nach Rothenfels, da wies ich meinen Zollbrief, so ließ man mich frei, und da lagen wir über Nacht und verzehrten 20 Pfennige.“ Oder — als er am 3. September 1520 von einem Ausflug nach Antwerpen zurückgekehrt: „Nun bin ich am Montag nach Aegidi wieder zu Jobst Plankfelt (das war sein Hauswirt, an dessen ‚Wirtstafel‘ er speiste) eingezogen und habe sooft ich hier eingezeichnet habe, mit ihm gegessen.“ Es folgen 17 Striche. „Dem Niklas, des Tomasin Knecht, 1 Stüber gegeben. Ich habe 5 Stüber für den kleinen Rahmen gegeben, und noch 1 Stüber. Mein Wirt schenkte mir eine indianische Nuß (d. h. eine Kokosnuß) und eine alte türkische Geißel. Wieder habe ich diesmal von neuem sooft mit dem Tomasin (das war ein vornehmer Genuese, dessen Gast er war) gegessen.“ Folgen 13 Striche! Das genügt. Man wird zugeben, daß dieses Tagebuch, wie Dürer es nicht als Unterhaltungsbuch für andere geschrieben, so auch wirklich kein Lesebuch ist, und eben deshalb erscheint es angebracht, seinen Hauptinhalt auszüglich zusammenzufassen.

Albrecht Dürer wurde bekanntlich am 21. Mai 1471 zu Nürnberg geboren; er verheiratete sich am 7. Juli 1494 mit Agnes Frey; er stand also im fünfzigsten Jahre seines Lebens und hatte gerade vor einigen Tagen seinen sechsundzwanzigsten Hochzeitstag gefeiert, als er die Reise antrat, die sich zu einem Triumphzuge für ihn und dadurch zugleich zu einem Triumphzuge der deutschen Kunst gestalten sollte. Seine schlanke, sehnige Gestalt war noch ungebeugt; seine groß und regelmäßig geschnittenen Züge, mit der hohen Stirn, der geraden Nase, den schwellenden Lippen, waren noch unverfallen; seine hellen treuen deutschen Augen glänzten noch in ihrem alten Feuer; nur das in der Mitte gescheitelte, prachtvoll gewellte braune Haar, das ihm lang auf beide Schultern herabfiel, wird schon leicht bereift und mit einzelnen grauen Lichtern durchzogen gewesen sein. Dürer stand auf der Höhe seines Lebens

und seines Ruhms. Die überwiegende Mehrzahl jener gedankenreichen, gemütstiefen, mit liebevoller Sorgfalt durchgearbeiteten Werke, die ihm in unserem Herzen den ersten Platz unter allen deutschen Künstlern anweisen, hatte er damals schon geschaffen. Längst schon hatte er dem deutschen Holzschnitt durch seine drei großen Holzschnittbücher, die gewaltige Offenbarung Johannis (1498), die ernst ergreifende Leidensgeschichte des Heilands (1511), das liebenswürdige Marienleben (1511) und viele kleinere Einzelblätter und Folgen, wie die Kleine Holzschnittpassion, seine Stellung als eigentliche öffentliche Kunst des an Wandbildern armen Nordens angewiesen. Schon hatte er dem Kupferstich durch immer neue technische Versuche und Erfolge neue Bahnen eröffnet und jene lange Reihe von Blättern aus den verschiedensten Stoffgebieten geschaffen — Madonnen und Heilige und biblische Darstellungen, die in der gestochenen Passionsfolge (1509—1512) ergreifend ausklingen — heidnische Göttergeschichten und Allegorien, die in der phantastischen Entführung auf dem Einhorn (1516) gipfeln — Sittenbilder aus dem Leben der Bürger und Bauern, von dem Liebesantrag und dem Spaziergang bis zu dem Tanzenden Bauernpaar (1514) und den köstlichen Marktbauern von 1519 — vor allem auch seine drei tiefsinnigen Hauptblätter, den Ritter, der Tod und Teufel verachtet (1513), die Melancholie (1514) und der Heilige Hieronymus im Gehäuse (1514) — jene lange Reihe von Blättern, in denen er sein Eigenstes gegeben und seine ganze deutsche Vielseitigkeit und Gründlichkeit, seinen ganzen deutschen Ernst und seine ganze deutsche Ausgelassenheit geoffenbart hatte. Schon hatte er sich in freien Zeichnungen und Wasserfarbenblättern, wie der Landschaft mit dem Weiherhäuschen im British Museum, den farbigen Städtebildern in Bremen und Berlin, der Felsenburg in Bremen, der überraschenden Sonnenaufgangsstudie im British Museum, dem Hasen, dem Käuzlein, dem Rebhuhn und den Vogelflügeln der Albertina zu Wien, als Schöpfer einer eindringlichen Stillebenmalerei und einer großzügig das Ganze ins Auge fassenden Landschaftsmalerei erwiesen. Aber auch die große Mehrzahl der großen Gemälde, die in Deutschland und im Ausland bewundert wurden, hatte Dürer damals bereits geschaffen: seine noch herben Selbstbildnisse von 1493 und 1498, sein heilandartiges, majestätisches Selbstbildnis von etwa 1500 in der Münchener Pinakothek, seine köstliche, trotz ihrer quattrocentistischen Herbheit mit den größten italienischen Werken wetteifernde Anbetung der Könige von 1504 in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, sein venezianisch weicheres Rosenkranzfest von 1506 in Prag und seine Madonna mit dem Zeisig von demselben Jahre in Berlin, seine edlen und reinen Gestalten Adams und Evas von 1507 in Madrid, sein großes, 1509 für den reichen Frankfurter Tuchhändler Jakob Heller gemaltes Altarwerk, dessen Mittelbild, die Krönung Mariä, leider später verbrannte, die großartig angeordnete Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit von 1511 in Wien und den lebensprühenden Kopf seines Lehrers Michael Wolgemut in München.

Und in der Stilentwicklung, die alle diese Schöpfungen des Meisters erkennen lassen, sprechen sich alle Phasen seines unablässigen Ringens nach Wahrheit und Schönheit in der Gestaltung des menschlichen Körpers aus, die er bis dahin in sich durchgemacht hatte: seine ursprünglichen Bemühungen, die Reize der Natur durch selbständiges Nachzeichnen deutscher Modelle zu ergründen, seinen Anschluß an die Formensprache italienischer Kupferstiche, namentlich an die deshalb zum Deutschen gewordenen Venezianers Jacopo de' Barbari, seine theoretischen Proportionsstudien und die Läuterung seines Schönheitsgefühls, die eine natürliche Folge seines eigenen Aufenthalts in Venedig war. Man pflegt neuerdings von einigen Seiten den italienischen Einschlag in Dürers reifer Kunst hervorzuheben; und ferne sei es von uns, diesen Einschlag in Abrede stellen zu wollen. Aber schließlich geben alle seine Werke sich doch schon von ferne als deutsche Schöpfungen zu erkennen. Er hatte die Kraft, das Fremde, das auch er absichtlich aufsuchte, aufzusaugen und ihm

dadurch das Gepräge seiner eigensten, durch und durch deutschen Persönlichkeit zu verleihen.

Eben darauf beruhten die gewaltigen Erfolge, die Dürer, als er seine niederländische Reise antrat, bereits in der ganzen Welt gehabt hatte, eben darauf die Ehrenbezeugungen, mit denen er bereits damals von den verschiedensten Seiten überhäuft worden war. Hatte Rafael, der große Maler, in Rom doch schon Grüße und eigenhändige Zeichnungen mit ihm ausgetauscht! Hatte Kaiser Maximilian ihm doch bereits seit 1515 ein jährliches Leibgeding von 100 Gulden — nach heutigem Münzwert etwa 680 Mark, nach heutigem Gebrauchswert mindestens 3000 Mark — auszahlen lassen und ihn 1518 an den Augsburger Reichstag gezogen! Hatte die Signoria der stolzen Lagunenstadt Venedig ihn doch bereits 1505 oder 1506 mit einem Jahresgehalte von 200 Dukaten anstellen wollen, wenn er in Venedig geblieben wäre. Dürer war jedoch ein zu kerniger Deutscher, ein zu echter Nürnberger, um dauernd im Ausland leben zu können. Freilich schrieb er, ehe er heimkehrte: „Oh, wie wird mich nach der Sonnen frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer." Aber er kehrte heim. Er behielt seinen Wohnsitz in seiner Vaterstadt, obgleich diese wenig oder nichts für ihn tat.

Die deutsche Wanderlust war trotzdem auch ihm angeboren. Natürlich hatte er schon als junger Malergeselle seine Wanderjahre durchgemacht: vier Jahre war er fort gewesen, nach seiner eigenen Angabe von 1490—1494: nach Straßburg und Kolmar war er wahrscheinlich gezogen, dann, da er Martin Schongauer, den größten deutschen Maler und Kupferstecher des 15. Jahrhunderts, hier nicht mehr am Leben getroffen — weiter nach Basel und wohl auch gleich damals — wenigstens auf kurze Zeit — über die Alpen nach Venedig. Diese erste venezianische Reise Dürers ist freilich eine Streitfrage. Nachdem Daniel Burckhardt sie geleugnet, sind Terey und andere wieder mit guten Gründen für sie eingetreten. Einige Forscher, auch R. Bruck und W. Scherer, nehmen an, daß Dürer 1494—1495 für Friedrich den Weisen in Wittenberg tätig gewesen sei. Daß der Meister, nachdem er sich im Sommer 1494 in Nürnberg verheiratet, gleich oder im nächsten Jahre wieder nach Venedig gegangen sei, hat freilich etwas Unwahrscheinliches. Gleichwohl sprechen viele Gründe dafür, daß er 1494 oder 1495 eine erste Reise nach Venedig unternommen hat; und dann bleibt es eben am wahrscheinlichsten, daß er gleich 1494 vor seiner Heimkehr noch einen kurzen Abstecher nach Venedig gemacht hat. Sei dem wie ihm wolle: von 1495 an blieb er ein volles Jahrzehnt zu Hause. Dann aber zog es ihn abermals nach Italien, abermals nach Venedig; 1505 trat er die Reise an, 1507 kehrte er zu seiner Gattin zurück, die in Nürnberg geblieben war. Während er seine Frau daheim der Pflege seiner eigenen Mutter anvertraut hatte, genoß er selbst die Herrlichkeit des Südens in vollstem Maße; wenn die venezianischen Maler ihn auch anfeindeten, die Edelleute und der Rat der Stadt wollten ihm wohl; und als er seine Rosenkranztafel vollendet hatte, strömten auch die Maler bewundernd in seine Werkstatt. Das war Dürers zweite Hauptreise. Die dritte war eben die niederländische Reise, von der wir reden. Dreizehn Jahre war er inzwischen zu Hause gewesen. Es läßt sich denken, daß er sich nach einem Anlaß sehnte, wieder einmal fremde Städte, fremde Menschen und fremde Kunstwerke zu sehen. Im Jahre 1520 fand er einen Doppelanlaß. Zunächst herrschte damals in Nürnberg die Pest, vor der aufs Land oder in ferne Städte floh, wer irgend die Mittel dazu hatte. Sodann war 1519 Kaiser Maximilian gestorben; und der neue Kaiser, es war Karl V., mußte das Leibgeding von 100 Gulden jährlich, wenn Dürer es weiter beziehen sollte, von neuem anweisen. Dürer mußte darum einkommen; und er hoffte sein Ziel am schnellsten in der Nähe des Kaisers zu erreichen: bei seinem Einzug in Antwerpen oder bei seiner Krönung in Aachen. Er ergriff den Doppelanlaß mit Leidenschaft. Joachim von Sandrart, der deutsche Kunsthistoriker des 17. Jahrhunderts, hat freilich das Ge-

rücht eines ganz anderen Grundes von Dürers Reise in Umlauf gesetzt. Er erzählt, Dürers Weib sei eine Xanthippe gewesen, die ihn Tag und Nacht gequält habe, bis er schließlich auf und davon gegangen sei. Die Sache liegt umgekehrt. Einen schlagenderen Gegenbeweis gegen die Behauptung, daß Dürer eine unglückliche Ehe mit Frau Agnes geführt habe, als seine niederländische Reise kann es nicht geben. Dürer ist so wenig nach den Niederlanden gegangen, um seiner Frau zu entrinnen, daß er sie im Gegenteil mitnahm. Mit Kindern war ihre Ehe nicht gesegnet. Von der Seite stand also ihrer Mitnahme nichts im Wege. Dürers Agnes spielt sogar eine gewisse Rolle in seinem Tagebuch: sie und ihre Magd Susanna; und ihretwegen reiste er gewiß nicht zu Pferde, was damals das Gewöhnliche war, sondern, wo keine Wasserstraßen benutzt werden konnten, zu Wagen, was damals kostspielig war und für vornehm galt. Den größten Teil der Reise legten die Reisenden aber allerdings zu Wasser zurück. Übrigens hatten sie ziemlich viel Gepäck mitgenommen; nicht nur die notwendigen Kleider, sondern auch eine ganze Kiste Holzschnitte und Kupferstiche: hauptsächlich Dürers eigene Werke in zahlreichen Abdrücken, aber selbst die Werke befreundeter jüngerer Künstler, wie Hans Schäufelins und Hans Baldung Griens, die, wenn sie nicht seine Schüler gewesen waren, doch in naher Beziehung zu ihm standen. Warum er diese Werke mit sich führte? Weil er sie verkaufen oder gegen andere Werte vertauschen wollte! Er reiste also zugleich als Kunsthändler mit seinen eigenen und fremden Werken und hoffte auf diese Weise, sowie durch gelegentliches Porträtieren, noch obendrein ein Geschäft in den Niederlanden zu machen. Ob ihm das glückt, werden wir sehen.

Von Nürnberg reisten die drei zunächst zu Lande nach Bamberg. Der dortige Bischof Georg IV., Schenk von Limburg, war ein angesehener, einflußreicher und kunstsinniger Herr. Dürer brachte ihm ein Madonnenbild seiner Hand mit und schenkte ihm eine Anzahl seiner Holzschnitte und Kupferstiche. Der Bischof lud ihn dafür zu Gaste, zahlte seine Zeche in der Herberge und versah ihn mit einem Zollbriefe und einigen Empfehlungsschreiben. Dann ging's zu Wasser weiter. In Bamberg wurde für sechs Goldgulden ein Schiffer gemietet, der die Reisenden ganz nach Frankfurt a. M. bringen sollte. Die Regnitz, an der Bamberg liegt, ergießt sich eine kleine Meile nordwestlich von der alten Bischofsstadt in den Main; und den vielgewundenen Main glitt Dürer nun in leichtem Kahne hinab bis Frankfurt. Nachts wurde am Lande gerastet. Dürer berichtet, wie gesagt, fast immer, wieviel er in den Orten verzehrt hatte. Ob das Reisen damals im Verhältnis zu heute teuer oder billig war, ist nicht ganz leicht zu berechnen. Zunächst muß der Gold- oder Silberwert der damaligen Münzen berechnet, dann muß natürlich die ganz veränderte Kaufkraft desselben Gold- oder Silberstücks in Anschlag gebracht werden. Der Münzwert eines Nürnberger Guldens wird auf 6 Mark 80 Pfennig, der eines rheinischen Guldens auf 5 Mark 36 Pfennig, der eines „schlechten Guldens" auf die Hälfte angegeben. Ein Weißpfennig soll einen Silberwert von 25 Pfennig, ein Stüber einen solchen von 20 Pfennig gehabt haben. Ich folge den Angaben bei Lange und Fuhse. Danach wäre das gebratene Huhn, das Dürer in Schweinfurth mit 10 Pfennig bezahlte, schon nach unserem Münzwert mit 2 Mark 50 Pfennig und das Nachtlager und die Zehrung für alle drei Personen in Schwarzach, wofür Dürer 22 Pfennig gab, mit 5 Mark 50 Pfennig bezahlt worden. Nimmt man dazu, daß der Kaufwert des Geldes in jener Zeit mindestens viermal so hoch gewesen sein soll wie heute, so wäre das gebratene Huhn nach unseren Begriffen recht teuer, das Nachtquartier in Schwarzach mit Zehrung aber verhältnismäßig billig gewesen. Dies nur als Beispiel. Ich kann auf diese Berechnungen nicht zurückkommen. Lästig waren schon auf der Mainfahrt nur die vielen Zollstellen. Dürer hatte ihrer bis Frankfurt nicht weniger als 26 zu überwinden. Der Freibrief, den der Bischof von Bamberg ihm gegeben, aber tat auf dem Main seine Dienste: man ließ ihn mit seiner Ware überall frei hindurchgleiten.

Erst am siebten Tage kam Dürer in der stattlichen Reichsstadt am Main an, von deren Sehenswürdigkeiten er, wahrscheinlich weil sie ihm von früher her bekannt waren, nichts berichtet. Hier bereitete Jakob Heller, für den er vor elf Jahren jene inzwischen längst berühmt gewordene und von aller Welt bewunderte Himmelfahrt Mariä gemalt hatte, ihm einen freundlichen Empfang. Er schenkte ihm nach damaliger Sitte den Wein in die Herberge. Am 22. Juli fuhr Dürer mit dem „Frühschiff", wie er sagt (es vermittelten also schon damals mehrere Schiffe täglich den Verkehr), weiter nach Mainz, wo angesehene Bürger sich um die Ehre, ihn zu bewirten, stritten. Veit Varnbüler, der wohl kein eigenes Haus hatte, lud ihn zu seinem Wirte ein; aber dieser wollte keine Bezahlung annehmen, sondern Dürer als seinen eigenen Gast bewirtet haben; „und sie erwiesen mir viel Ehre," fügt der Meister hinzu. Für drei Gulden mietete er sich, die Seinen und sein Gepäck dann in Mainz ins Kölner Schiff ein; und die Mainzer Freunde schickten ihm noch Wein zum Trinken und Vögel zum Kochen auf der Fahrt nach Köln ans Schiff. Die reißenden Rheinwogen trugen das Fahrzeug in drei Tagen nach Köln hinunter. Daß Dürer kein Wort von dem Eindruck sagt, den die romantische Rheinlandschaft auf ihn gemacht, nimmt uns beinahe wunder, da er uns doch in seinen zahlreichen erhaltenen Landschaftsstudien als Begründer der modernen Landschaftsmalerei erscheint. Aber Pinsel und Griffel sind hier eben dem Worte vorausgeeilt. Jedenfalls wird er sein Skizzenbuch fleißig benutzt haben: erhalten hat sich aus ihm ein Blatt von Andernach mit Strom und Berg, das er jetzt oder auf der Rückreise gezeichnet hat. Übrigens machten die Zöllner am Rhein ihm viel zu schaffen. Der Freibrief des Bischofs von Bamberg zog hier nicht mehr. Unter Burg Ehrenfels mußte er zwei Goldgulden Zoll zahlen, an anderen Stellen sich schriftlich verpflichten, binnen zwei Monaten einen gültigen Freibrief zu bringen oder nachzuzahlen. Auch scheinen die Herren Zöllner recht willkürlich gewesen zu sein. In Sankt Goar wollte der Beamte wissen, wie man es anderwärts mit Dürer gehalten habe und beruhigte sich, als der Meister sagte, er gäbe ihm nichts; der Zöllner im kurtrierischen Boppard war zufrieden, als Dürer ihm schriftlich bezeugte, er führe keine gewöhnliche Kaufmannsware, sondern Kunstwerke bei sich; der Zöllner in Lahnstein, der ihm ebenfalls freie Durchfahrt gewährte, war ein alter Bekannter von Frau Agnes und spendete ihm sogar eine Kanne Wein. Überhaupt wurde in den kurtrierischen Orten der Zollbrief des Bischofs von Bamberg anerkannt. Im ganzen stellten sich den Reisenden zwischen Mainz und Köln noch elf Zollschranken in den Weg.

In Köln wohnte Dürers Vetter Niklas, der Goldschmied war. Da ging's natürlich hoch her. Auch war gerade einer der reichen Herren Fugger aus Augsburg dort; der und ein anderer Kölner Herr schenkten Dürer den Wein, und im Barfüßerkloster gab man ihm ein Gastmahl.

Am 28. Juli brachen die Reisenden wieder von Köln auf und fuhren zu Wagen in sechs Tagen geradeswegs nach Antwerpen, wo sie am 2. August eintrafen.

Antwerpen war eben im Begriff sich, Brügge und Gent überflügelnd, zu der reichsten und kunstsinnigsten Stadt Flanderns zu entwickeln. In Antwerpen landeten die Schätze Indiens und der Neuen Welt; und alle großen europäischen Handelshäuser hatten hier ihre Vertreter. In Antwerpen lebten aber damals auch die Maler, die deshalb die größten niederländischen Maler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind, weil sie sich nicht, wie andere, der Nachahmung der Italiener gefangen gaben, sondern den Erfordernissen des neuen Zeitgeistes mit selbständiger Kraft gerecht zu werden wußten: hier wohnte Quinten Metsys, der nordische Meister, der die Gestalten seiner Andachtsbilder lebensgroß in den Vordergrund rückte und zu innerlich belebten Gruppen verband, zugleich aber auch durch seine lebensgroßen bürgerlichen Darstellungen in die Entwicklung des binnenräumlichen Sittenbildes eingriff; hier wohnte Joachim Patinir, der zum ersten Male Gemälde schuf, deren Schwer-

punkt in der Landschaft lag, so daß die Figuren zur Nebensache herabsanken; hier hielt sich, als Dürer dort war, sogar vorübergehend der größte holländische Meister der Zeit, Lukas van Leyden, auf, der Maler und Kupferstecher, der von allen Zeitgenossen am meisten Verwandtschaft mit Dürer hatte und am ersten als dessen Nebenbuhler auf seinen eigenen Gebieten gelten konnte. Kein Wunder daher, daß Dürer in Antwerpen seinen Hauptwohnsitz für die Zeit seiner niederländischen Reise aufschlug. Seine Frau und deren Magd blieben auch das ganze Jahr hindurch bis zur Heimreise in der prächtigen Scheldestadt. Dürer unternahm von hier aus, wie wir sehen werden, verschiedene größere und kleinere Ausflüge. In Antwerpen — Antorf nennt Dürer es mit dem alten hochdeutschen Namen — war jedoch Dürers erste Sorge, sich häuslich einzurichten. Bei dem Wirte Jobst Plankfelt fand er ein gutes Unterkommen. Für eine Wohnstube, eine Schlafkammer und das Linnen zahlte er elf Gulden monatlich. Seine Frau und die Magd aßen oben für sich; Dürer aß für zwei Stüber ohne den Wein an der Tafel des Wirtes — wenn er nicht eingeladen war.

Eingeladen aber wurde er oft. Die Nachricht von der Ankunft des großen oberdeutschen Meisters verbreitete sich wie ein Lauffeuer in Antwerpen; und die reichen Kaufleute der Stadt wetteiferten mit den Künstlern, ihn zu feiern. Bald nach seiner Ankunft luden die Maler ihn und seine Frau und deren „Fräulein", wie wir sagen würden, zu einem Festmahl in ihrer Zunftstube ein. Dürer schreibt: „Sie hatten alles voll Silbergeschirr und anderem köstlichem Ziergerät und überköstliches Essen. Es waren auch alle ihre Frauen zugegen; und als ich zu Tische geführt wurde, da stand das Volk zu beiden Seiten, als führte man einen großen Herrn. Es waren auch treffliche und namhafte Personen unter ihnen, die sich alle mit tiefem Neigen auf das allerdemütigste gegen mich erzeigten." Wer von uns empfände diese Ehrung Dürers nicht heute noch mit Stolz als Ehrung deutscher Kunst! Nachts geleiteten die mit Windlichtern versehenen Gastgeber unseren Meister heim. „Also dankte ich ihnen," schließt dieser seine Beschreibung, „und legte mich schlafen." Dann war er bei Quinten Metsys. „Auch bin ich gewest in Meister Quintinens Haus." Daß er ihn getroffen, sagt Dürer nicht, wie er ihn überhaupt auffallenderweise nicht wieder erwähnt. Persönliche Beziehungen scheinen sich zwischen dem größten flämischen und dem größten oberdeutschen Meister jener Tage nicht angeknüpft zu haben. Vielleicht waren ihre Naturen zu verschieden dazu. Um so enger schloß er sich an Joachim Patinir an, den „guten Landschaftsmaler", wie er ihn nennt; und es verdient hervorgehoben zu werden, daß das deutsche Wort „Landschaftsmaler" an dieser Stelle allem Anschein nach zum ersten Male niedergeschrieben worden ist. Den „guten Landschaftsmaler" lud Dürer zunächst zu sich ein. Noch schneller als die Maler aber waren gleich nach Dürers erstem Eintreffen die Kaufleute bei der Hand gewesen, ihn zu bewirten. Bernhard Stecher, der Vertreter des Welthandelshauses der Fugger in Augsburg, das gleich, als der Strom der Wareneinfuhr von der Mittelmeerhäfen nach den Nordseehäfen abgelenkt wurde, ein Zweighaus in Antwerpen errichtet hatte, gab ihm schon am 2. August, dem Abend seiner Ankunft, ein üppiges Mahl. Das Haus der Fugger imponierte ihm gewaltig. Er sagt, es sei „ganz köstlich mit einem besonderen Turm, weit und groß, mit einem schönen Garten neugebaut;" übrigens bewunderte er dort die schönen Hengste der Fugger. Auch Alexander Imhoff, der Vertreter des Nürnberger Hauses, Jakob Rehlinger, aus alter Augsburger Familie, und die beiden vornehmen österreichischen Herren von Roggendorf luden ihn wiederholt zu Gaste. Am meisten aber verkehrte Dürer mit einigen reichen Portugiesen und Italienern, die in Antwerpen wohnten. Brandan, der portugiesische Konsul, und Roderigo Fernandez, dessen Nachfolger, überhäuften ihn

und seine Frau mit Einladungen und Geschenken. Er erhält von ihnen nach und nach ganze Zuckerhüte, große Schachteln voll Zuckerwaren und Marzipan, einige Zuckerrohre, so wie sie wachsen, drei Porzellangeschirre, viele Kokosnüsse und Federn von tropischen Vögeln, auch zweimal einen lebenden Papagei, einmal indische Seidentücher und ein feines Barett. Am intimsten wurde er mit den Brüdern Bombelli aus Genua. Dürer verzeichnet über 40 Mahlzeiten, die er bei Tommasino Bombelli eingenommen; einmal sogar, daß seine Frau mit eingeladen gewesen sei; und Tommasino schenkte ihm und seiner Frau auch nützlichere Gegenstände: zum Beispiel ihm einmal einen geflochtenen Hut von Holunderbast, ein anderesmal vier Ellen grauen Damast zu einem Wams, seiner Frau aber vierzehn Ellen guten dicken Haraß zu einem Mantel und dritthalb Ellen Halbatlas zum Unterfutter. Und Dürer nahm alle diese Aufmerksamkeiten keineswegs nur so als Tribut entgegen, er erwiderte die Gastfreundschaft so gut er konnte, ja vielleicht besser als er durfte. Er machte stets die reichlichsten Gegengeschenke von seinem Vorrat an Holzschnitten und Kupferstichen, ja, er fertigte nach und nach die Bildnisse aller Angehörigen seiner Gönner an, mit der Kohle, mit dem Stifte oder gar mit Pinsel und Farben. Äußerst selten scheint er allein oben bei seiner Frau gegessen zu haben. Er verzeichnet nur drei Male. Wir dürfen aber wohl annehmen, daß das alte Paar sich dann besonders gemütlich fühlte. Auch dürfen wir nicht unerwähnt lassen, daß Dürer manchen Stüber verzeichnet, die er mit lustigen Gesellen vertrunken und verspielt hatte: als Spielgewinn verzeichnet er dagegen nur einmal zwei Gulden. Kurz, Dürer lebte herrlich und in Freuden; und was es in Antwerpen zu sehen gab, mußte er natürlich alles besehen: des Bürgermeisters Arnold van Liere Haus; „über die Maßen groß," sagt er, „sehr gut angeordnet, mit vielen überschwänglich schönen Gemächern, einem köstlich verzierten Turm, einem übergroßen Garten, überhaupt ein so herrliches Haus, wie ich dergleichen in allen deutschen Landen nie gesehen habe;" ferner natürlich die Kathedrale, die er „überaus groß" nennt, „so daß man viele Messen auf einmal darin singt, ohne daß eine die andere beirrt;" ja selbst den Turm der Kathedrale bestieg er. Er schreibt: „Ich gab einen Stüber dafür, daß man mich in Antwerpen auf den Turm gelassen hat; der soll höher sein als der zu Straßburg; auf demselben habe ich die ganze Stadt nach allen Seiten übersehen, was da gar lustig ist." Daß der Antwerpener Turm höher sei als der Straßburger, hatte man ihm freilich weisgemacht, wenn auch vielleicht in gutem Glauben. Auch preist Dürer die köstlichen Chorstühle in der Abtei St. Michael: „Zu Antwerpen," fügt er hinzu, „spart man keine Kosten zu solchen Dingen, denn da ist Geldes genug!"

Dürer machte während seines Aufenthaltes in Antwerpen, der festfreudigen Stadt, aber auch viele besondere Feierlichkeiten mit und sah manches herrliche Festgepränge: zunächst sah er den großen Zug am Sonntag nach Mariä Himmelfahrt, einen zwei Stunden langen kirchlichen Festzug von köstlichster Ausstattung; teils alle Stände der Stadt in ihren eigenen malerischen Trachten, teils Darstellungen von Heiligen: St. Georg hoch zu Roß, die heilige Margareta mit ihrem gewaltigen Drachen, die heiligen drei Könige auf großen Kamelen und Wagen mit Schauspielen und Schiffen. „Und war da des Dinges so viel," schließt er, „daß ich es in ein ganzes Buch nimmer könnte schreiben, ich lasse es also hübsch bleiben." Dann folgte der Einzug König Karls V. in Antwerpen. Dürer sagt in seinem Tagebuche nur kurz: „Da waren die Pforten (die Triumphbogen, deren Umfang und Pracht er schon früher geschildert, als er noch an ihnen arbeiten sah) gar kostbar verziert — mit Schauspielen,

großer Freudigkeit und so schönen Mädchengestalten, dergleichen ich wenig gesehen." Später daheim aber erzählte er dem Melanchthon, seinem und Luthers Freunde, der junge Kaiser habe die nur wenig verhüllten schönen Mädchengestalten — es waren wohl allegorische Figuren in lebenden Bildern — keines Blicks gewürdigt; er aber habe von seinem Künstlerrechte Gebrauch gemacht, sie sich etwas näher zu betrachten. Daher hat Hans Makart den Stoff zu seinem üppigen, der Hamburger Kunsthalle gehörenden Riesengemälde Der Einzug Karls V. in Antwerpen genommen. Dann kam Fastnacht. Dürer erzählt: „Am Fastnachtmontag früh haben mich die Goldschmiede mit samt meinem Weibe zu Tische geladen. In ihrer Versammlung von vielen ansehnlichen Leuten hatten sie ein überaus köstliches Mahl zugerichtet und taten mir übermäßig große Ehre an. Und auf die Nacht lud mich der alte Amtmann der Stadt und gab ein köstliches Mahl und erwies mir große Ehre. Da kamen viele seltsame Masken hin." Vorher hat er erzählt, er selbst habe einigen seiner Freunde, besonders dem Tommasino Bombelli, selbst die Masken gezeichnet; und jetzt setzt er ganz naiv hinzu: „und auf dem obgemeldeten Feste waren gar viele in köstlichen Masken und insbesondere Tommasino Bombelli."

Wie aber stand es mit dem mutmaßlichen oder angeblichen Hauptzwecke seiner Reise, mit der Eingabe wegen seiner Leibrente an Kaiser Karl V.? Nun, ab und zu hören wir von ihr; wir hören auch, daß sie schließlich erledigt wurde; aber nicht in Antwerpen. Ich sagte ja schon, daß Dürer eine Reihe von Ausflügen von Antwerpen aus unternommen habe, während seine Frau dort blieb. Diese Ausflüge galten zum Teil jenem Anliegen.

Dürers erster Ausflug von Antwerpen, den er am 27. August antrat, führte ihn nach Mecheln und Brüssel. In Mecheln wohnte und wirkte damals als Hofbildhauer der Statthalterin der berühmte oberdeutsche Meister Konrad Meyt, der sich zu Peter Vischer etwa verhält wie Holbein zu Dürer. Im Ausland war er damals bekannter als in Deutschland, wenngleich er seine Hauptwerke, die Fürstengrabmäler zu Brou in Frankreich, damals noch nicht geschaffen hatte. Dürer aber wußte von ihm, und wie hoch er ihn schätzte zeigt sich darin, daß er ihm, im Hinblick auf seinen bevorstehenden Besuch in Mecheln, schon von Antwerpen aus eine Reihe seiner besten Kupferstiche schickte. „Den guten Bildschnitzer mit Namen Meister Konrad," nennt Dürer ihn, „desgleichen ich keinen gesehen hab'." Gleich am Abend seiner Ankunft in Mecheln lud Dürer den Bildhauer nebst einem Maler, den er nicht nennt, zum Nachtessen ein. Am Mittag des 27. August kam er in Brüssel an. Hier traf er mit den drei Nürnberger Ratsherren Hans Ebner, Leonhard Groland und Niklas Haller zusammen, die dem neuen Kaiser von Nürnberg aus mit den Reichsinsignien entgegengeschickt worden waren. „Meine Herren" nennt Dürer sie schlechthin in seinem Tagebuch. Diese hielten ihn in Brüssel frei und unterstützten ihn sicher mit ihrem Ansehen. Vor allem aber nahm der Geheimschreiber des verstorbenen Kaisers Maximilian, der zugleich ein Vertrauter von Dürers bestem Freunde, dem großen Nürnberger Humanisten Willibald Pirkheimer war, nahm Herr Jakob Bannisis sich seiner in Brüssel an. Ja, dieser ließ durch seinen Schreiber die Bittschrift aufsetzen, die Dürer dem Kaiser überreichen sollte. In Brüssel schickte dann auch die Statthalterin Margareta von Österreich, die kunstsinnige Tochter Maximilians, die Tante und Erzieherin Karls V., deren ständiger Wohnsitz Mecheln war, nach unserem großen oberdeutschen Maler. Dürer schreibt: „Und sie hat mir zugesagt, sie wolle meine Fürsprecherin beim König Karl sein und hat sich ganz ausnehmend leutselig gegen mich gezeigt." Ihr Kunstgeschmack huldigte aber schon der itali-

sierenden Mode der Zeit. Ihr Hofmaler war Bernhard van Orley, der bedeutende Meister, der damals gerade im Begriffe war, seinen kräftigen altniederländischen Stil unter dem Einflusse Rafaels zu romanisieren. Noch 1519 hatte er das köstliche, lebenswahre Bildnis des Doktors Zelle gemalt, das jetzt dem Brüsseler Museum gehört. Meister Bernhard lud Dürer gleich zu einem „köstlichen Mahle" ein, dessen Geldwert Dürer auf zehn Gulden einschätzte. Dürer zeichnete sein Bildnis und das des großen Gelehrten Erasmus von Rotterdam, dessen Bekanntschaft er schon vorher in Antwerpen gemacht zu haben scheint. Natürlich sah Dürer sich auch alle Sehenswürdigkeit Brüssels an: das Königsschloß mit seinem Labyrinth und seinem Tiergarten („daß ich lustiger Ding, mir gefälliger, gleich einem Paradies, nie gesehen hab"), das Rathaus, dessen „köstliches" gotisches Maßwerk und dessen „herrlichen" durchbrochenen Turm er preist; und in ihm die berühmten vier Geschichtsbilder des großen Roger van der Weyden, die heute leider nur noch in burgundischen Wandgeweben des Museums von Bern erhalten sind. In Dürers Äußerungen über die Schätze Mexikos, des neuentdeckten „gulden Land", die er in Brüssel sah, aber spiegelt sich der überwältigende Eindruck wider, die alle diese neuen Wunderdinge aus fernen tropischen Märchenwelten damals auf alle Gebildeten machten. Am 3. September traf Dürer wieder in Antwerpen ein.

Der zweite Ausflug, den der Meister von Antwerpen aus unternahm, dauerte vom 4. Oktober bis zum 22. November, also sieben Wochen. Es war Dürers Reise zur Krönungsfahrt nach Aachen. Am 23. Oktober fand die Krönung statt. Dürer schreibt darüber nur: „Da sah ich alle köstliche Herrlichkeit, dergleichen keiner, der mit uns lebt, etwas Prächtigeres gesehen hat." Dürer lebte drei Wochen auf Kosten der Nürnberger Ratsherren in Aachen; wir sehen aus seinen Aufzeichnungen, daß dort das Münster mit seinen antiken Säulen, deren „vitruvianisch" richtigen Stil er hervorhebt, einen großen Eindruck auf ihn machte, daß er in dem schon damals berühmten Kurorte aber auch öfter badete und spielte und manchen Stüber in lustiger Gesellschaft vertrank. Jedenfalls hatte er in Aachen auch seine Bittschrift angebracht; die Antwort auf sie wartete er jedoch nicht ab. Die drei Nürnberger Ratsherren nahmen ihn auf ihre Kosten auf ihrer Heimreise mit nach Köln, wo sie sich noch vierzehn Tage zusammen vergnügten; hier kaufte er sich Schriften von und wider Martin Luther, „den frommen Mann", wie er ihn nennt. Auch ließ er sich für zwei Weißpfennige das berühmte Dombild „Meister Steffans" aufsperren, dessen Erwähnung an dieser Stelle den Maler erst in die Kunstgeschichte eingeführt hat. In Köln aber erreichte Dürer nun auch am 12. November die Bestätigung seines Leibgedings durch den Kaiser, „mit großer Mühe und Arbeit", wie er schreibt.

Wer weiß, wenn er seine Frau nicht in Antwerpen gelassen hätte, wäre er nun vielleicht gleich mit den drei Ratsherren nach Nürnberg zurückgekehrt. So aber ging das doch nicht. Er fuhr von Köln zu Schiff den Rhein hinab, an Zons vorbei, an Düsseldorf vorbei, an Kaiserswerth vorbei, an Duisburg, Ruhrort und Rheinberg vorüber — er nennt alle diese Orte: nach Nymwegen, nach Heerewarden, dann die Maas hinauf nach Bommel. „Da," erzählt er, „kam ein großer Sturmwind, daß wir Bauernpferde dingten und ritten ohne Sattel bis Herzogenbusch." Von dort nahmen sie einen Wagen nach Antwerpen. Hier aß er nun doch erst einige Male mit seiner Frau; er ließ sie mit an Jobst Plankfelts, des Wirts, Tafel essen; und sie hatte ihm eine schreckliche Geschichte zu erzählen: am St. Martinstag hatte ihr ein echter Beutelschneider in der Kathedrale den Beutel abgeschnitten. Dürer schreibt: „Darin sind zwei Gulden gewesen. So ist der Beutel und was sonst darin war, auch ein Gulden wert gewesen und etliche Schlüssel waren ebenfalls darin."

Der dritte Ausflug, den Dürer von Antwerpen unternahm, sollte ihm verhängnisvoll werden. Er hatte gehört, daß in Zierikzee in Zeeland ein ungeheurer Walfisch an den Strand getrieben sei, „viel mehr als 100 Klafter lang, und es lebt niemand in Zeeland, der einen gesehen hat, der nur ein Dritteil von dieser Länge gehabt hätte". Den mußte er sehen. Am 3. Dezember ritt er von Antwerpen nach Bergen op Zoom, dessen Lage er rühmt. Von hier aus besuchte er zu Schiffe — es war Dürers erste Seereise — die alte Hauptstadt Middelburg, deren „überschönes Rathaus", deren „hübsche Pfarrkirche" und deren köstliche Abteikirche mit den schönen Emporen und einem Bilde Mabuses er lobt. „Auch sonst war die Stadt köstlich zu konterfeyen," schließt Dürer diesen Bericht. Auf der Seereise aber hat er in Arnemuiden ein Abenteuer erlebt, das er grausig schildert. Beim Landen riß das Seil des Schiffes, und der Sturmwind trieb ihn und den Schiffsherrn, nachdem die Bemannung schon ausgestiegen war, allein wieder in die See hinaus. Der Schiffsherr raufte sich die Haare und wollte verzweifeln. Aber Dürer sprach ihm Mut zu; und er faßte Mut, und sie arbeiteten sich gemeinsam wieder ans Land. Das war jedoch nicht das Verhängnisvolle an diesem Ausflug; auch nicht das tragikomische Ereignis, daß der Walfisch, den sie sehen wollten, als sie endlich am 9. Dezember nach Zierikzee kamen, von der Flut wieder fortgetrieben worden war. Das Verhängnisvolle war, daß er sich auf dieser Reise eine Krankheit zuzog, die ihn bis an sein Lebensende nicht verließ, so daß er von da ab während des Restes seiner niederländischen Reise und während der Jahre, die ihm noch in Nürnberg zu leben vergönnt war, immer leidend war und Ärzte und Apotheker in Anspruch nahm. Er schreibt später: „Und als ich zuvor in Zeeland gewesen war, da überkam mich eine wunderliche Krankheit, von welcher ich nie von irgend jemand gehört, und diese Krankheit habe ich noch."

In den Niederlanden dämpfte sein Unwohlsein aber seinen Lebensmut und seine Unternehmungslust noch keineswegs. Vom 6. bis 11. April unternahm er seinen vierten Ausflug, der recht eigentlich den älteren flandrischen Kunststädten und ihren Kunstschätzen, besonders den Werken der Brüder van Eyck und Memlings in Gent und Brügge galt, den Städten, die wir noch heute besuchen, wenn wir die Werke dieser altflandrischen Meister kennen lernen wollen. Hier wurde er überall wieder glänzend empfangen und mit üppigen Gelagen gefeiert, bei deren Schilderung wir nicht verweilen wollen.

Der Brügger Hauptmeister jener Zeit, Jan Prevost von Mons, der noch eine ringende Mittelstellung zwischen der alten und der neuen Richtung einnahm, holte Dürer persönlich in Antwerpen ab, forderte ihn auf, als Gast in seinem Hause zu wohnen, „und richtete dieselbe Nacht ein köstlich Mahl zu und lud mir zuliebe viele Leute ein". Kunstgeschichtlich wichtig ist, daß Dürer die Marmormadonna Michelangelos in der Liebfrauenkirche hervorhebt. Es ist die älteste Erwähnung dieser schönen Gruppe, für deren, trotz ihrer alten Beglaubigung einmal bezweifelte Echtheit also auch Dürers Zeugnis in die Wagschale fällt. Von Brügge aber schreibt Dürer: „Das ist eine herrlich schöne Stadt." In Gent wurde er gleich vom Dekan und den „Vordersten" der Malerzunft in Empfang genommen, mit Ehren überhäuft und glänzend bewirtet. Den van Eyckschen Altar, als dessen Urheber Dürer nur „Johannes", also Jan van Eyck nennt, bezeichnet Dürer als ein „überköstliches, hochverständiges Gemälde". Von seiner Besteigung des Turmes der Johanneskirche (jetzt St. Bavo) berichtet er: „Da übersah ich die große, wunderbare Stadt, in der ich gleich für groß angesehen wurde." Mit diesem stolzen Bewußtsein, das wir ihm heute noch alle nachempfinden, kehrte Dürer am 11. April

nach Antwerpen zurück, wo als ihm nah befreundete Künstler jetzt namentlich wieder Joachim Patinir, der ihn Anfang Mai zu seiner Hochzeit einlud, und Thomas Vincidor von Bologna, der Rafaelschüler, hervortraten, der seinerseits schon ein halbes Jahr früher ein Bildnis von Dürer angefertigt hatte, „das er nach Rom mitnehmen wollte".

Im Sommer dachte Dürer an die Heimreise. Freilich hatte der Rat der Stadt Antwerpen, so gut wie vor fünfzehn Jahren die Signoria der Stadt Venedig, den Versuch gemacht, Dürer ganz an sich zu fesseln. Er hatte ihm, wie wir aus einer späteren Urkunde erfahren, ein Jahresgehalt von 1300 Philippsgulden, Steuerfreiheit und ein wohlgebautes Haus für den Fall angeboten, daß er sich in Antwerpen niederlassen wollte. Aber wie damals, so zog es ihn auch jetzt nach Nürnberg heim. Langsam löste er sich aus den Umarmungen der verführerischen Scheldestadt.

Vom 6. bis 8. Juni reiste Dürer mit seiner Frau nach Mecheln, um sich von der Statthalterin Frau Margareta zu verabschieden. Die Maler und Bildhauer Mechelns gaben ihm eine Abschiedsfeier: „Sie haben mir in ihrer Versammlung große Ehre erwiesen." Seinen Freund Konrad Meyt lud er zweimal zu Gaste, einmal auch dessen Gattin; und Meyt gehörte auch zu den Freunden, von denen er hier jetzt Kohlenzeichnungen machte. Frau Margareta zeigte ihm alle ihre Kunstschätze, erwies sich ihm aber im übrigen nicht so gnädig, wie er erwartet hatte. Sie versagte ihm ein Büchlein, um das er bat; und als er ihr ein Bildnis Kaiser Maximilians von seiner Hand, das er mitgebracht, vielleicht das Bildnis von 1519 im Wiener Hofmuseum, schenken wollte, erging es ihm schlimm. Er schreibt: „Ich war auch bei Frau Margareth und habe sie meinen Kaiser sehen lassen und ihr den schenken wollen; aber da sie ein solches Mißfallen daran hatte, so nahm ich ihn wieder mit fort." Sie hatte ja auch nichts von Bedeutung bei Dürer bestellt, obgleich er ihr schon früher einen großen Teil seines in Kupfer gestochenen Werkes geschenkt hatte. Sie scheint von den Neuerungen ihres Hofmalers Bernhard van Orley so eingenommen gewesen zu sein, daß sie Dürer als veraltet ansah. Unerwartet sollte er sie übrigens, nachdem er sich von ihr verabschiedet hatte, doch noch einmal wiedersehen.

Nach Antwerpen zurückgekehrt, hatte er noch die Freude, hier den großen holländischen Meister Lukas van Leyden kennen zu lernen, der ihn gleich zu sich einlud. „Mich hat zu Gast geladen Meister Lucas, der in Kupfer sticht, ist ein kleines Männlein und gebürtig von Leyden in Holland, der war zu Antorff;" und „ich hab' Meister Lukas van Leyden mit dem Stift konterfeyt." Dann machte er Ernst mit der Heimreise.

Schon hatte er seine Sachen gepackt, ja, den größten Teil der Schätze, die er gesammelt, den Fuhrleuten überantwortet, die sie nach Nürnberg bringen sollten, als der König von Dänemark, Schweden und Norwegen, Christian II., der Böse zubenannt, nach Antwerpen kam und Dürer zu sprechen begehrte. Der König war aus seinen Reichen vertrieben und weilte in Brüssel, um Karl V., der sein Schwager war, um Beistand anzugehen. Dürer schreibt: „Ich habe gesehen, wie das Volk zu Antwerpen sich sehr wunderte, da sie den König von Dänemark sahen, daß er solch ein mannhafter, schöner Mann wäre und nur selbdritt durch seiner Feinde Land hergekommen sei." Nach Antwerpen scheint der König wirklich Dürers wegen gekommen zu sein. Dürer mußte mit ihm speisen und ihn mit der Kohle auf Papier „konterfeyen". Das gefiel dem König so gut, daß er auch noch in Öl von Dürer gemalt sein wollte. Das sollte in Brüssel geschehen, wohin der König sofort zurückkehrte; und da Dürer im Begriffe war, über Brüssel die Heimreise anzutreten, so war es ihm ganz recht. Schon anderen Tages folgte er dem König nach der brabanti-

schen Hauptstadt, in der er des Bildnisses wegen noch neun Tage verweilte. Der König gab ihm 30 Gulden für das Ölbild. Bei dem Bankett, das Karl V. und seine Tante dem König von Dänemark gaben, durfte er zusehen. Als dieser aber seinerseits am 7. Juli dem Kaiser, der Statthalterin Margareta und der Königin von Spanien ein feierliches Prunkmahl gab, lud er auch Dürer dazu ein; und wir ersehen aus seinem Tagebuch, daß der Meister sich ein Paar neue Handschuhe dazu kaufte.

Am 12. Juli 1521 fuhr Dürer selbdritt von Brüssel ab; am 15. kam er wieder in Köln an. Damit schließt sein Tagebuch. Natürlich ist er den Rhein und den Main wieder hinaufgefahren.

Ehe wir aber von Dürers Reisetagebuch Abschied nehmen, müssen wir bei seiner Tätigkeit in den Niederlanden doch noch etwas verweilen. Der flotte deutsche Maler, der überall gefeiert, überall beschenkt wird, der alle Gelage und Festlichkeiten mitmacht und mit vollen Händen wiederschenkt, Trinkgelder austeilt (das Wort „Trinkgeld“ kommt wiederholt in seinen Aufzeichnungen vor), zecht und spielt, ist doch nur die eine Seite des Bildes.

Dürer, der fleißigste, gewissenhafteste, rastloseste Arbeiter, war gewiß nicht nach den Niederlanden gegangen, um dort ein müßiges Schlaraffenleben zu führen. Er konnte auch kaum voraussehen, daß er in solchem Maße dort gefeiert werden würde, wie es geschah, und offenbar auf Kosten seiner Gesundheit geschah. Ich habe schon erwähnt, daß er seine Reise zugleich als eine Geschäftsreise ansah. Einerseits wollte er die Stiche und Holzschnitte, die er bei sich führte, verkaufen, anderseits wollte er selbst arbeiten.

Was nun zunächst den eigentlichen Kauf- oder Tauschhandel mit den Stichen und Holzschnitten betrifft, so ging das Geschäft allerdings flott genug. Er wird wenig oder keine Stiche und Holzschnitte mit nach Nürnberg heimgebracht haben; und statt der einen Kiste, die er mitgenommen, schickte er verschiedene große Warenballen nach Hause. Es fragt sich nur, ob der Wert dieser Warenballen dem Wert der Stiche und Holzschnitte in jener Kiste entsprach. Dürer sah in der großen Seestadt tausend seltene bunte Dinge aus fremden Weltteilen, die ihn lebhaft interessierten und sein Malerauge fesselten. Er tauschte hauptsächlich derartige unnütze, aber vielleicht malerische Seltenheiten, bunte Federn, Hörner, Geweihe, Fischschuppen, fremde Früchte und Muscheln, gegen seine gute Ware ein; und wenn er diese Dinge geschenkt bekam, gab er vielleicht das Doppelte oder Dreifache an Wert von seinen Stichen dafür hin. Auch als gewöhnliche Trinkgelder verschwendete er diese nicht selten, oder er verschenkte sie im voraus, wo er Gegendienste erwartete. Zum eigentlichen Verkauf gegen bar wird nicht sehr viel übriggeblieben sein; wir dürfen annehmen, daß er die eigentlichen Verkäufe wohl alle in seinem Buche, das ja gerade dafür bestimmt war, angeschrieben hat; und allerdings ist es eine ziemlich erkleckliche Summe — ich habe sie ausgerechnet —, die er nach und nach an 26 verschiedenen Stellen als Erlös für seine Kunstware bezeichnet: den Gulden zu 24 Stüber gerechnet, sind es 140 Gulden 3 Stüber (mindestens 3000 Mark nach heutigem Kaufwert). Galten Jahresgehälter von 100 Gulden damals doch für ausreichend, eine gut bürgerliche Familie zu ernähren, und hatte Dürer für sein Wohnhaus in Nürnberg, das noch erhaltene ansehnliche Dürerhaus, doch nur 275 Gulden gegeben. Aber im Verhältnis zu seinen Reisekosten und Einkäufen war es doch wenig: freilich erhielt er oft auch Geld, das er als Schenkungen buchte. Gegen Ende seines Antwerpener Aufenthalts verzeichnete er: „Ich porträtierte den Bernhard Stecher und sein Weib und schenkte ihm einen ganzen Druck (d. h. also seine sämtlichen Werke), und sein Weib konterfeyte ich noch einmal und gab 6 Stüber für das Machen des Täfelchens (worauf er sie gemalt): das hab' ich ihm alles geschenkt, so hat er mir dagegen 10 Gulden

geschenkt." Ähnliches wiederholt sich oft. In Bezug auf die Bildniszeichnungen, die er so oft anfertigte, drückt er sich sogar mit Vorliebe so aus, als habe er ein Geschenk gemacht und ein Gegengeschenk erhalten. Das führt uns zu Dürers eigener Kunsttätigkeit in Antwerpen.

Unterwegs zu malen, hatte er kaum gedacht. Er hatte weder Malkasten noch Palette mitgenommen; als es sich in Antwerpen bald herausstellte, daß er doch gelegentlich zu malen haben würde, lieh er sich Farben und Gesellen von Joachim Patinir. Er gedenkt aber auch verhältnismäßig selten mit Farben ausgeführter Gemälde, die er unterwegs geschaffen: ein paarmal kommen Wasserfarbenblätter vor, „Visierungen mit halben Farben", ein paarmal „gemalte Tüchlein", wie er sich ausdrückt: das waren mit Leimfarben auf dünne Leinwand leicht hingestrichene Darstellungen. Die eigentlichen Ölgemälde, die er auf der Reise gemalt hat, lassen sich zählen. Wenngleich er schon bald nach seiner Ankunft in Antwerpen, im August 1520, berichtet, daß Patinir ihm Farben und Gesellen geliehen habe und es wohl möglich ist, daß einige der Bildnisse, von denen er spricht, ohne ihrer Technik zu gedenken, in Öl gemalt gewesen sind, so bezeichnet er doch erst im Januar 1521 „ein Herzogangesicht", also ein Fürstenbildnis, ausdrücklich als Ölgemälde. Dann folgt ein Schweißtuch der Veronika und eine zweite „Sankt Veronika in Ölfarben gemalt, besser als die vorige". Im März folgte zunächst „ein Hieronymus mit Fleiß gemalt in Ölfarben und geschenkt dem Roderigo von Portugal". Das Bild mit der Jahreszahl 1521 ist, wie nach Karl Justis Vorgang A. Weber und M. G. Zimmermann neuerdings festgestellt haben, im Nationalmuseum zu Lissabon erhalten. In den ausgeführten Studienzeichnungen zu dem Bilde in der Albertina zu Wien und im Berliner Kupferstichkabinett glaubt man den „alten Mann" zu erkennen, dem Dürer nach seiner Angabe zu Anfang Januar drei Stüber dafür gegeben, daß er sich abzeichnen ließ. Aus derselben Zeit stammt das von Dürer erwähnte Ölbildnis des Bernhard von Ressen oder von Breslen, wie der verderbte Text lautet. Wahrscheinlich hat, wie schon Ephrussi annahm, Bernhard von Brüssel dagestanden, der kein anderer ist als jener Maler Bernhard van Orley. Daß dieser in der Tat in Dürers männlichem Bildnis von 1521 in der Dresdener Galerie nach alten Stichen erkannt werden muß, konnte einiger Verwechslungen wegen, über die ich an anderer Stelle berichtet habe, erst nach längeren Erörterungen allgemein anerkannt werden. Daß dieses Dresdener Brustbild, das auf rotem Grunde außerordentlich fest, klar und charakteristisch mit grauen Schatten in fast metallischer Härte durchgeführt ist, wirklich Dürers 1521 in Antwerpen gemaltes Bildnis Bernhard van Orleys ist, wird heute allseitig zugegeben. Im Mai 1521 malte Dürer dann, seiner Angabe nach, noch ein „Herzogenangesicht", den Rentmeister Lorenz Sterck, seinen Wirt Jobst Plankfelt und dessen Weib in Ölfarben, schließlich auf seiner Rückreise in Brüssel noch den König von Dänemark. Erhalten haben sich von diesen zehn Ölbildern, die Dürer nennt, aber eben nur jene beiden in Lissabon und in Dresden.

Weitaus am häufigsten gedenkt Dürer in Kohle gezeichneter Bildnisse seiner Hand. Es sind meistens reiche, in Antwerpen ansässige Fremde, die er auf diese Weise wohl stets in ansehnlicher Größe verewigte. Wie ich gezählt habe, nennt er 43 derartige Zeichnungen, die er auf seiner Reise angefertigt hatte. Sein Preis, Fremde so zu zeichnen, scheint ein Gulden gewesen zu sein. Vornehme und reiche Herren aber gaben manchmal mehr; mit seinen Freunden verrechnete er gerade derartige Arbeiten in der Regel stillschweigend gegen Einladungen und Geschenke. Einmal erwähnt er ausdrücklich, daß er von einem oberdeutschen Landsmann den Gulden, den dieser ihm für seine Kohlenzeichnung geboten, nicht angenommen habe. Gerade von den vielen Kohlenzeichnungen, die Dürer in den Niederlanden angefertigt hat,

lassen sich nur äußerst wenige heute noch nachweisen. Zu diesen aber gehört der Erasmus von Rotterdam von 1520, der sich nach Ephrussi in der Sammlung Gigoux zu Paris befindet oder befand.

Häufiger sind erhalten Federzeichnungen aus dieser Zeit Dürers. Daß einige von ihnen, weil sie ein annähernd gleiches Format haben und meist die Jahreszahl 1520 tragen, wie der „Hans Pfafrat von Danzig", im Besitze der Familie Bendemann, der Jobst Plankfelt im Städelschen Institut, die Darstellung eines Mechelner Goldschmiedes im Berliner Kupferstichkabinett, des Lautenschlägers Felix Hungersberg und einer Dame in der Albertina zu Wien, Blätter eines Federskizzenbuches gewesen sind, wie man gemeint hat, erscheint nicht eben wahrscheinlich. Von anderen hierher gehörigen Federzeichnungen seien der große (kniende) Felix Hungersberg in der Albertina, zwei Kreuztragungen von 1520, die Dürer erst im Mai 1521 nachträglich verzeichnete, in den Uffizien, und der Ölberg von 1521 im Städelschen Institut genannt.

Mit besonderer Vorliebe zeichnete Dürer ferner mit dem Silberstift auf grundiertes und zugleich getöntes Papier. Der feinfühligen Technik hat Josef Meder vor kurzem eine feinfühlig altertümelnde Untersuchung in einem besonderen Büchlein gewidmet. Einzelblätter dieser Art sind z. B. das Berliner Blatt, auf dem Dürer, laut Inschrift, seine Hausfrau konterfeyt hat „zu Anttorff in der niederländischen Kleidung im Jahr 1521, do sie einander zu der Eh' gehabt hätten XXVII. Jahr", und das Bildnis Lukas van Leydens, das im Musée Wicar zu Lille verwahrt wird. Die meisten erhaltenen Silberstiftzeichnungen von der niederländischen Reise Dürers aber gehörten dem Skizzenbuch an, das Dürer immer bei sich führte. Die meist doppelseitig bezeichneten und oft mit Inschriften versehenen Blätter sind, als dieses zerlegt wurde, in verschiedene Sammlungen verteilt worden. Die Darstellungen der einen und der anderen Seite jedes Blattes brauchen weder zur gleichen Zeit noch am gleichen Orte entstanden zu sein. Nachdem Gustav Pauli, der diesen Blättern einen Aufsatz in den „Graphischen Künsten" gewidmet hat, das vergessene Blatt der Sammlung von Passavant-Gontard in Frankfurt a. M. ans Licht gezogen hat, sind 13 Blätter dieses Skizzenbuches bekannt, die in ihren männlichen und weiblichen Bildnissen, ihren Gebäudeansichten, Landschaften und Tieren Dürers Freude an der Natur in allen ihren Erscheinungen widerspiegeln. Diese 13 Blätter, von denen nur das von Pauli in Frankfurt entdeckte nicht in den großen Werken über Dürers Zeichnungen von Lippmann und von Ephrussi besprochen werden, seien hier kurz genannt:

1. (einseitig) Lippmann 439; bei Herrn von Weisbach in Berlin, die Brustbilder des Paulus Topler und des Martin Pfintzing, die Dürer 1520 zu Aachen zeichnete.
2. Lippmann 286; im British Museum zu London:
   a) Ein fein beobachteter, 1520 in Aachen gezeichneter ruhig liegender Jagdhund.
   b) Zwei Frauengestalten.
3. Lippmann 339 und 340; in Chantilly:
   a) Brustbild des Kaspar Sturm, 1520 in Aachen gezeichnet mit einer Landseelandschaft im Hintergrund, die jedenfalls nicht aachenisch ist.
   b) Rathaus zu Aachen mit Ausblick auf eine Häuserreihe zur Linken.
4. (einseitig) Lippmann 404; im British Museum zu London:
   Ansicht des Münsters zu Aachen, das mit hochdachigen Häusern jenseits eines Platzes zu malerischem Gesamtbild vereinigt ist.
5. Lippmann 147 und 148; bei Frau Dr. Blasius in Braunschweig:
   a) Ein gesatteltes, unschattiert wiedergegebenes Pferd und der etwas größere Kopf desselben.
   b) Links ein von zwei Händen gehaltenes Schoßhündchen. Rechts einige Fliesenböden.

6. Lippmann 341 und 342; in Chantilly:
   a) Zwei weibliche Brustbilder in winterlicher Straßenkleidung, in Bergen op Zoom und in der Goes gezeichnet.
   b) Zwei weibliche Brustbilder in winterlicher Straßentracht.
7. Nicht bei Lippmann; in Frankfurt a. M. bei Herrn von Passavant-Gontard:
   a) Marx Alstat, von der seeländischen Reise (1520), und die schöne Jungfrau zu Antorff (1521).
   b) Malerische Architekturansicht des damals im Bau begriffenen Chors der Großen Kirche zu Bergen op Zoom.
8. Lippmann 337 und 338; in Chantilly:
   a) Malerische Gesamtansicht von Bergen op Zoom mit der Großen Kirche.
   b) Brustbild einer von vorn gesehenen jungen Frau. Daneben rechts Sankt Michael zu Antwerpen.
9. Lippmann 55 und 56; im Berliner Kupferstichkabinett:
   a) Das Brustbild des Lazarus Ravensburger (Dezember 1520); rechts davon ein phantastischer Turm.
   b) Zwei weibliche Studienköpfe.
10. Lippmann 57 und 58; im Berliner Kupferstichkabinett:
   a) Links der heilige Nikolaus in ganzer Gestalt, rechts Brustbild eines Mannes im Pelz.
   b) Links ein liegender Jagdhund, der sich umblickt, rechts zwei Hundeköpfe.
11. Lippmann 122 und 123; in der Kunsthalle zu Bremen:
   a) Links ein weiblicher Studienkopf, angeblich nach Memling, rechts eine weibliche Gestalt im Mantel.
   b) Ein Mörser.
12. Lippmann 425; in der Hofbibliothek zu Wien:
   a) Links ein junges Mädchen im Kölnischen Kopfputz mit geflochtenem Haar; rechts Frau Agnes Dürer, wohl auf dem Rheinschiffe bei Boppard, auf der Rückfahrt. Jmmerhin groß geschnittene, strenge Züge, schwere Augendeckel, selbstbewußter Ausdruck.
   b) Einer der Löwen, die Dürer 1521 in Gent gezeichnet hatte.
13. Lippmann 59 und 60; im Berliner Kupferstichkabinett:
   a) Berglandschaft bei Andernach, im Juli 1521. Davor links das Brustbild eines jungen Mannes.
   b) Zwei der Löwen, die Dürer 1521 in Gent gezeichnet hatte.

Zum Schlusse dieser Übersicht sei zunächst noch bemerkt, daß ich, außer jenen 43 im Reisetagebuch genannten Kohlenzeichnungen, 15 in Farben ausgeführte Blätter, 19 Metallstiftzeichnungen, 44 Darstellungen, deren Technik nicht genannt wird, im Tagebuch erwähnt gefunden habe; wahrscheinlich aber hat er doch auch nicht alles verzeichnet, was er in dieser Art geschaffen hatte. Ausgerechnet habe ich, daß er nach und nach im Laufe des Jahres für Arbeiten dieser verschiedenen Arten immer noch etwa 100 Gulden zusammen als vereinnahmt angeschrieben hat. Manchmal aber ging sowohl für seine eigenen Arbeiten als auch für seine Holzschnitte und Stiche nicht ein, was er gedacht hatte. Besonders die Statthalterin Frau Margareta scheint in der Beziehung recht schwer von Begriff gewesen zu sein. Gleich nach seinem ersten Besuche bei ihr schreibt er: „Ich habe der Frau Margareth, des Kaisers Tante, einen ganzen Druck von allen meinen Werken geschenkt und habe ihr zwei Darstellungen auf Pergament gezeichnet mit allem Fleiß und großer Mühe, das schlage ich auf 30 Gulden an. Und ich mußte ihrem Arzt, dem Doktor, den Aufriß zu einem Hause machen, wonach er eines bauen wollte; für diese Arbeit möchte ich auch unter 10 Gulden nicht gern nehmen.“ Diese 40 Gulden hat er nie erhalten; und ein anderes Mal schreibt er: „Sechs Personen, die ich zu Brüssel konterfeyt, haben mir nichts gegeben.“ So wundert es uns denn nicht mehr, besonders wenn wir die glänzenden Einkäufe, die er immer machte, hin-

zurechnen, erscheint es uns vielmehr fast als selbstverständlich, daß er, als er schließlich den Überschlag über seine Einnahmen und Ausgaben auf der niederländischen Reise machte, zu dem Ergebnis kam, das er trocken in seinem Tagebuch vermerkte: „Ich habe bei allem meinem Machen, Verzehren, Verkaufen und anderer Handlung Schaden gehabt in den Niederlanden in allen meinen Beziehungen zu hohen und niederen Ständen; und insbesondere hat mir Frau Margareth für das, was ich ihr geschenkt und gemacht habe, nichts gegeben." Daß er wirklich zu kurz gekommen, spricht sich doch wohl in der Tatsache aus, daß er für die Heimreise den Kredit in Anspruch nehmen mußte, den er bei der Antwerpener Filiale des Nürnberger Hauses Imhof hatte. Er mußte 100 Gulden für die Heimreise aufnehmen.

Dürer hat seine niederländische Reise trotzdem sicher nicht bereut. Hatte sie ihm doch persönliche Beziehungen zu Meistern wie Quinten Metsys, Joachim Patinir, Lukas van Leyden, Erasmus von Rotterdam, Konrad Meyt, Jan Prevost, Bernhard van Orley und Thomas von Bologna, aber auch die Freundschaft von Königen und Fürsten, die Bestätigung seines Leibgedings und die Bekanntschaft mit einer Reihe der köstlichsten Kunstwerke eingetragen. Kehrte er doch heim mit dem erhebenden Bewußtsein, von der Anerkennung der ganzen gebildeten Menschheit getragen zu werden! Und daß er die Fülle neuer Anschauungen und Anregungen, die er seiner Reise verdankte, in den sieben Jahren, die ihm daheim noch zu leben vergönnt waren, aufs gewissenhafteste verwertete, beweisen die Werke dieser letzten Zeit des Meisters, die immer freier, immer größer, immer reifer wurden: Bildnisse wie das des Mannes mit der Schriftrolle im Madrider Museum, wie das des Joh. Kleeberger in der Wiener Galerie, wie die des Jakob Muffel und des Hieronymus Holzschuher im Berliner Museum, vor allem aber die sogenannten vier Apostel der Münchener Pinakothek (in Wirklichkeit sind es in lebensgroßen ganzen Gestalten Johannes und Petrus auf der einen, Paulus und Markus auf der anderen Seite), Charakterköpfe voll ausgeprägten Eigenlebens und tiefsten geistigen Ausdrucks, Gestalten und Gewänder von höchster Würde, Einfachheit und Großartigkeit, eine Farbenbehandlung von gediegenster Vollendung und herrlichster Leuchtkraft. Jetzt erst, am Ende seines Lebens, schien Dürer das Rätsel gelöst zu haben, zugleich schlicht und groß und doch charaktervoll und lebendig, zugleich mit höchster technischer Meisterschaft und doch vom tiefsten Empfinden durchgeistigt in Öl zu malen.

Seine niederländische Reise ist auf diese letzte Entwicklung des Meisters sicher nicht ohne Einfluß gewesen. Doch geht man fehl, wenn man annimmt, Dürer sei nun plötzlich in Auffassung und Ausführung zu einem Nachahmer der Niederländer geworden. Nichts ist irriger als das. Seine Ausführungsweise und seine Auffassung bewahren nach wie vor seine eigene, durch und durch deutsche Sonderart. Man sehe sich nur seinen Hieronymus Holzschuher in der Berliner Galerie daraufhin an! Welch erstaunliches Eingehen in die kleinsten Einzelheiten! Und zugleich welch wunderbare Größe und Einfachheit der Zusammenfassung! Das hat ihm niemand nachgemacht! Das ist deutsch empfunden und durchgeführt! Oder man versuche auszudenken, ob wohl ein anderer als ein Deutscher jene „vier Apostel" der Münchener Pinakothek hätte schaffen können. Ein solcher Einfall müßte jedem Kenner unsinnig erscheinen. Dürer zeigt in diesen späten Werken seiner Hand, gerade tröstlich für Kunstjünger aller Zeiten, daß man von anderen lernen kann, daß man seinen Gesichtskreis erweitern, als schaffender Künstler unter dem Einfluß neuer großer Eindrücke seine Auffassung vergrößern, seine Ausführung veredeln kann, ohne sich selbst aufzugeben, ja daß umgekehrt durch solche neue große Eindrücke das eigenste Selbst eines echten Künstlergeistes erst seine reichste, schönste und herrlichste, immer nur ihm eigentümliche Blüte entfaltet.

II. Dresdener Burgkmair-Studien*)

Das königliche Kupferstichkabinett zu Dresden besitzt einiges noch wenig beachtete, noch gar nicht ausgebeutete Material zur Kenntnis Hans Burgkmairs und seines Anteils am Triumph Kaiser Maximilians I.

Dieses Material besteht aus der aus Burgkmairs eigenem Besitze stammenden, von ihm selbst als Richtschnur für seine Zeichnungen benutzten Abschrift des vom Kaiser Maximilian seinem Geheimschreiber Marx Treitzsaurwein mündlich angegebenen, von diesem niedergeschriebenen Entwurfs des Triumphzuges und aus 62 alten Abdrücken von Holzschnitten dieses Werkes, die als Probedrucke aus Burgkmairs eigenem Besitze angesehen werden müssen. Diese stellen also eine noch ältere Abdrucksgattung dar als die in Schestags Veröffentlichung (S. 180) mit I bezeichnete Ausgabe von 1526. Kunstgeschichtlich interessant sind die mit Tinte geschriebenen, zum Teil sicher von Burgkmairs eigener Hand herrührenden Bemerkungen in unserer Abschrift und auf einigen dieser Blätter; am wichtigsten aber ist es, daß sich unter ihnen ein bisher weder besprochenes noch vervielfältigtes Blatt Burgkmairs nach einem der verlorenen Holzstöcke befindet. Dieses bereichert also nicht nur die bisher bekannte Folge des Triumphs, sondern auch das Werk Burgkmairs. Der auf S. 201 stehende Lichtdruck gibt es, entsprechend verkleinert, wieder. Das Original stimmt natürlich an Gestalt und Größe genau mit den übrigen Blättern überein.

Erinnern wir uns zunächst kurz des Herganges bei der Entstehung des Triumphes, wie er schon von Bartsch festgestellt, von Schestag und von Muther bestätigt worden ist! Der Kaiser selbst hatte den Entwurf zu seinem „Triumphwagen" ersonnen. Sein Geheimschreiber Marx Treitzsaurwein schrieb ihn nieder. Die Urschrift dieses Entwurfs, kalligraphisch mit roten Anfängen hübsch und reich ausgestattet, befindet sich unter Nr. 2835 in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Veröffentlicht ist er zuerst 1796 in Bartschs, dann 1883 in Schestags Werk. Nach diesem schriftlichen Entwurf wurde der Zug zunächst in Miniaturgemälden ausgeführt, die sich zum Teil im Original, vollständig in Kopien ebenfalls in der Wiener Hofbibliothek erhalten haben. Die Herstellung dieser Arbeiten nahm die Jahre 1512 bis 1516 in Anspruch. Darauf wurde beschlossen, auf Grundlage des Entwurfs und der Miniaturen ein großes Holzschnittwerk anfertigen zu lassen. Die Zeichnungen und ihr Schnitt wurden verschiedenen Händen anvertraut. Der Löwenanteil fiel Hans Burgkmair in Augsburg zu. Ihm, wie den übrigen Meistern, welche die Ausführung übernommen hatten, mußten natürlich eine Abschrift des Entwurfs und die Miniaturen zu den ihm übertragenen Kompositionen übersandt werden. Doch hielten die Künstler, hielt auch Burgkmair sich keineswegs ängstlich an die Miniaturen, dafür um so strenger an den vom Kaiser selbst herrührenden schriftlichen Entwurf. Durch den Tod des Kaisers im Jahre 1519 wurde die Arbeit unterbrochen. Erst am 1. März 1526 gab Kaiser Ferdinand I. den Auftrag, die Holzstöcke, soweit sie fertig geworden und wieder aufgefunden waren, sammeln und abdrucken zu lassen.

---

*) Dieser Aufsatz erschien in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge I (1889—1890), S. 40—46. Abgesehen von einer leichten stilistischen Feile, die ihm zuteil geworden ist, gelangt er hier unverändert zum Wiederabdruck.

1. Die Dresdener Abschrift des Entwurfs

Die obere Hälfte der Außenseite des graublauen Papierumschlages unserer Abschrift zeigt das flüchtig mit der Feder gezeichnete österreichische Wappen, links von diesem die römischen Ziffern MD, rechts von ihm XVI, unter ihm Burgkmairs Namensinitialen H. B. Auf der unteren Hälfte des Umschlages steht „Beschreibung Kaysz: Maximil. Triumphwagens". Auf der Innenseite des inneren, weißen Umschlagblattes steht:

H. Burgkmair maler Angefangen 1516 Adi 7 abrilis.

Daß diese Bezeichnung von Burgkmairs eigener Hand herrührt, ergibt sich zunächst aus dem Vergleich ihrer Handschrift mit den übrigen bekannten Handschriften des Meisters. Am auffallendsten gleicht sie der Inschrift „Hanns Burgkmair, alles Konterfei 1516" auf des Meisters Tierstudienblatt Nr. 694 im Berliner Kupferstichkabinett. Zusammengestellt ist unsere Inschrift mit anderen Schriftzügen Burgkmairs schon durch Ernst Foerster in Eggers Deutschem Kunstblatt (III. 1852, Tafel neben S. 384), wo unser Manuskript, übrigens nur beiläufig, in anderem Zusammenhang besprochen wird; und gerade unsere Handschrift ist hier als besonders beweiskräftig für die übrigen hingestellt. In der Tat ist es auch von vornherein undenkbar, daß diese Inschrift, nach der das Manuskript in Burgkmairs Besitz gewesen ist und dieser die Ausführung der Zeichnungen am 7. April 1516 begonnen hat, von einer anderen Hand als seiner eigenen herrühren sollte. Die Festsetzung dieses Datums aber, das Bartsch, Schestag und Muther nicht bekannt geworden war, ist eins der Ergebnisse, die sich aus dem Dresdener Material ableiten lassen. Das von Foerster nicht mitveröffentlichte eigenartige, durch den Umriß eines von beiden Seiten ähnlich erscheinenden Bärenkopfes geteilte Wappenschild hinter der Inschrift Burgkmairs wiederholt sich mit der Jahreszahl 1517 auf dem Holzschnitt Nr. 28. Es muß also wohl Burgkmairs eigenes Wappen darstellen. Außerdem war es, wie Herr Geheimrat Dielitz aus Berlin, dessen Wappenkundigkeit bekannt ist, die Güte gehabt hat, mir mitzuteilen, dasjenige des Nürnberger „ehrbaren Geschlechts" der Helchner.

Die Abschrift selbst, die von Foerster irrtümlich ebenfalls dem Meister zugeschrieben wurde, zeigt deutlich eine andere Hand als die unserer Burgkmairschen Inschrift, die sich, wie wir sehen werden, nur an einer Stelle am Rande des Manuskriptes wiederholt. Die Abschrift trägt vielmehr unverkennbar die glatte, ausgeschriebene Hand eines berufsmäßigen Abschreibers aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Ihr Text stimmt, abgesehen von den noch zu erwähnenden Randbemerkungen, fast genau mit dem der Treitzsaurweinschen Urschrift in Wien überein. Ich habe ihn zunächst mit der Schlestagschen Veröffentlichung der letzteren, dann, an zweifelhaften Stellen, in Wien selbst mit der Urschrift verglichen. Zunächst weicht nur die Rechtschreibung unserer Abschrift hier und da etwas ab. Sodann muß bemerkt werden, daß ein alter brauner Tintenflecken, der alle Blätter des Dresdener Heftes durchdringt, einige Stellen unserer Handschrift mehr oder weniger unleserlich macht. Von späterer Hand sind einige dieser Stellen schwarz überschrieben, zum Teil dabei aber unrichtig ergänzt worden; und besonders eine im



Fünf Männer mit Streitäxten, Holzschnitt von Hans Burgkmair

Nach dem Original im Dresdener Kupferstich-Kabinett

vorigen Jahrhundert nach der unsern genommenen Abschrift im Dresdener Kabinett liest eine Anzahl der durch den Flecken verwischten Stellen falsch.

In einigen Fällen, in denen unsere Lesarten von Schestags Veröffentlichung abwichen, konnte ich in Wien die Übereinstimmung unseres Textes mit dem der Urschrift feststellen. In diesen Fällen ist also Schestags Druck zu berichtigen. So liest Schestag (S. 161 zu Holzschnitt 39) „unngrisch koller", während die Handschriften (und auch Bartsch 1796) „unngrisch kolben" haben; so liest Schestag (S. 164 zu Holzschnitt 79) „Pumphart", obgleich die Handschriften „pumhart" haben; so liest Schestag (S. 171 zu Min. 100) „Annckenrewt", wo bei uns „Anckenrewter" steht und die Wiener Urschrift deutlich das Abkürzungszeichen für dieselbe Lesart zeigt.

Wichtiger als diese Berichtigungen sind die Zusätze von fremder alter Hand, die unserer Abschrift offenbar zu Burgkmairs Nachachtung eingefügt wurden, ehe man sie dem Künstler übergab. Ernst Foerster nahm ohne weiteres an, daß diese Zusätze von Kaiser Maximilians eigener Hand herrührten. Durch einen in Wien vorgenommenen Vergleich dieser Stellen mit anerkannt echten Handschriften des Kaisers vermochte ich hierüber, obgleich die mehr lateinische als deutsche Gesamtführung der beiden Schriftzüge eine gewisse Übereinstimmung zeigte, zu keiner sicheren Überzeugung zu gelangen. Doch kommt auch wenig darauf an. Daß die Zusätze zu der Wiener Urschrift mit des Kaisers Wunsch und Willen gemacht worden sind, erscheint unzweifelhaft. Es handelt sich um drei Stellen. Schestag (S. 159 oben, zu Holzschnitt 22) liest in Übereinstimmung mit der Urschrift und dem ursprünglichen Texte unserer Abschrift: „Item der Maister solle sein Maister Pauls Organist." Bartsch schob in seiner Ausgabe in Klammern schon (aus anderer Quelle) den Namen Hoffhaimer ein. Bei uns (Fol. 6) lautet die durch die alte handschriftliche Einflickung verbesserte Lesart: „Item der maister solle sein herr pauls hofhaimer organist."

Ferner findet sich bei uns (Fol. 18 = Schestag, S. 171 zu Min. 96) am Schlusse des Verzeichnisses der Grafen unter den „Graven zu Frannckepan" (Frangipani) noch der alte Zusatz: „graff Niclas von Salm."

Am wichtigsten aber ist der Zusatz auf Fol. 6 (zu Schestag S. 159, Holzschnitt 23). Hier stehen bei uns rechts neben der Beschreibung der „Musica suess Melodey" die Worte: „Musica der suessen melodey soll vor dem Regal und positiff gen wan Orgel und Cantorey sol pey einander sein, und ain Köten (Kette) and dem hals." Links von unserem Texte aber steht von Burgkmairs eigener Hand: „der soll oben sten vor dem Regal und positiff." Burgkmair hat sich, indem er dieses noch einmal für sich an den Rand schrieb, offenbar sicherstellen wollen, die anbefohlene Umstellung nicht zu vergessen. Später aber ist sie erklärlicherweise, da der Wiener Text den Zusatz nicht kannte, doch vergessen worden; und daher haben sowohl Bartsch als auch Schestag den Wagen mit dem Regal und Positiv doch vor den Wagen mit der „Musica süss Melodey" gestellt, obgleich es, wie aus den Dresdener Zusätzen hervorgeht, der Schlußwille des Auftraggebers und des Künstlers war, den Orchesterwagen voranzustellen. Es müßte also die Umstellung in der Art vorgenommen werden, daß die Blätter 24, 25 und 22, 23 umgetauscht werden.

2. Die Dresdener Holzschnitte

(Zu ihrer Bezeichnung werden sie im folgenden mit den Schestagschen Nummern angeführt)

Daß das Dresdener Kupferstichkabinett 62 Holzschnitte des Triumphs Kaiser Maximilians in alten Abdrücken besitzt, ist schon erwähnt worden. Es sind dies die Nummern 1—56, mit Ausnahme des Blattes Nr. 15, die Nummern 111, 112, 113, die Nummern 123, 124, 125 und das neu aufgefundene, bisher noch nicht bekanntgemachte Blatt. Da Nr. 125 doppelt vorhanden ist, sind es, genau genommen,

sogar 63 Blatt. Von den bisher bekannten Holzschnitten Burgkmairs fehlen unserem Exemplar also die Nummern 15, 114 und 129—131.

Im besten Zustande befinden sich unsere Blätter nicht. Manche von ihnen haben kleine Löcher; viele von ihnen sind oberhalb der Darstellung (zum Glück nicht in der Darstellung selbst) verschnitten; doch sind sie alle vor Zeiten durch Unterklebung mit Papier befestigt und wieder in die gleiche Größe und das gleiche Format gebracht, dann aber je zu zweien aneinander geklebt und gemeinsam aufgezogen worden.

Daß diese Blätter Abdrücke aus dem 16. Jahrhundert sind, zeigt schon ihr Vergleich mit den Bartschschen und Schestagschen Abdrücken beim ersten Blick. Die Fugen der aus verschiedenen Stücken zusammengesetzten Holzstöcke, die in diesen modernen Ausgaben auf vielen Blättern weiß und aufdringlich zutage treten (z. B. auf Blatt 1, 2, 13, 16, 19, 48), fehlen unseren Abdrücken noch vollständig. Die Holzstöcke waren, als diese gedruckt wurden, eben noch nicht ausgetrocknet. Die ausgebrochenen und schadhaften Stellen der Holzstöcke, die in den Abdrücken von 1796 und 1883 vielfach als unangenehm weiße Flecken mitten in der schönsten Schraffierung zum Vorschein kommen (z. B. auf Blatt 4, 6, 9, 11, 12, 13, 14, 19, 21, 22 u. s. f.), machen sich in unseren Abdrücken noch keineswegs bemerkbar. Einzelne nach außen abstehende feine Linien, wie die Haare an den Pferdenüstern auf Blatt 5, 6, 27, 29, das gekrümmte Stirnhaar des Pferdes zur äußersten Rechten auf Blatt 31 und manche Fußbodenlinien, die in den Ausgaben von 1796 und 1883 fehlen oder verkümmert erscheinen, kommen bei uns noch unversehrt zur Geltung. Überhaupt sind es Abdrücke, mit denen sich diejenigen von Bartsch und Schestag nicht entfernt an Reinheit, Feinheit und Klarheit vergleichen können. Rein äußerlich aber beweisen auch schon die mit Tinte geschriebenen Bemerkungen in einer unverkennbaren Hand des 16. Jahrhunderts, daß unsere Abdrücke dieser frühen Zeit angehören.

Mit Abdrücken der ersten, von Schestag (S. 180) mit I bezeichneten Ausgabe von 1526, habe ich die unseren Blatt für Blatt noch nicht vergleichen können. Aber Schestags Angaben genügen schon, um zu beweisen, daß unsere Abdrücke nicht zu dieser Ausgabe gehören. Schestag sagt von ihr: „Sämtliche Spruchbänder und Reimtafeln tragen keine Schrift, weshalb sie im Abdrucke schwarz erscheinen. Das Papier hat als Wasserzeichen einen gekrönten Doppeladler mit einer Sichel auf dem Brustschilde. Die Entfernung der Drähte beträgt 34 mm.“ Nun kommen die für die Inschriften bestimmten Mittelfelder der Spruchbänder und Reimtafeln bei uns keineswegs schwarz zum Vorschein. Noch weniger aber waren diese Stellen schon fortgeschnitten, wie bei den Abdrücken von 1796 und 1883, in denen sie deshalb weiß erscheinen. Vielmehr erscheinen diese Stellen in unserer Ausgabe weiß, weil die Holzstöcke, nachdem sie mit der Druckerschwärze bedeckt waren, an ihnen wieder mit Papier zugeklebt wurden. Soweit das Papier nicht reichte oder ungenau aufgeklebt war, traten schwarze Ecken und Ränder hervor. Am spaßigsten und deutlichsten zeigt Blatt 44 das Verfahren. Die rechte untere Ecke des der Reimtafel aufgeklebten Papiers hatte sich hier vor dem Abdruck umgebogen; da aber diese umgebogene Ecke schon etwas Schwärze von ihrer Unterlage angenommen hatte, ehe sie sich umbog, so ist sie deutlich als solche mit zum Abdruck gekommen.

Ferner ist auch das Papier unserer Abdrücke nicht das der Ausgabe von 1526. In der ersten, überwiegend größeren, früher entstandenen Hälfte (bis Blatt 49) zeigt unser Papier als Wasserzeichen einen Anker, von einem Stern bekrönt, in einem Kreise, und die Drähte sind nur 25—27 mm voneinander entfernt. Die letzten vierzehn Blätter sind allerdings auf einem Papier gedruckt, dessen Wasserzeichen ein (wegen der Hinterklebung schwer erkennbarer) Adler, aber allem Anschein nach nicht ein Adler der von Schestag auf der Ausgabe von 1526 beob-

achteten Art ist, wie die Entfernung der Drähte hier auch keineswegs 34, sondern nur etwa 30 mm beträgt.

Daß unsere Ausgabe des 16. Jahrhunderts nicht die von 1526 ist, ist somit erwiesen. Daß sie ein früheres, aus Probedrucken, die für Burgkmair selbst gemacht worden sind, bestehendes Exemplar bildet, läßt sich ebenfalls nachweisen.

Den unumstößlichen Beweis bieten die Tafeln 111 und 112 (die Gefangenen). Diese sind für unser Exemplar zum Abdruck gekommen, ehe die Holzfläche oberhalb der Zeichnung fortgeschnitten worden ist. Die oberen Umrisse der Darstellung sind daher nur von einem roh und eckig ausgeschnittenen weißen Rande umgeben, über dem das ganze übrige Papier schwarz erscheint. In der Ausgabe von 1526 aber (Herr Dr. Ed. Chmelarz hatte die Güte, das Wiener Exemplar daraufhin für mich zu vergleichen) ist das Papier dieser Blätter bereits ganz weiß; das überflüssige Holz war also inzwischen fortgeschnitten worden. Einen nicht minder unwiderleglichen Beweis würde die mit Tinte geschriebene Jahreszahl 1518 auf unserem Blatt 46 liefern, wenn es nachgewiesen werden könnte, daß sie, wie ich allerdings annehme, in eben diesem Jahre geschrieben sei, in dem die Holzstöcke sich noch alle in Burgkmairs Obhut, wenn auch zum Teil noch in der Werkstatt der Formschneider befanden. Wenn sie auch augenscheinlich nicht mit derselben Tinte und derselben Feder geschrieben ist wie die Inschrift „Deytsch Gestech" auf demselben Blatte, dessen Schnitt Cornelius Liefrinck 1517 besorgte, so liegt doch kein Grund vor, zu bestreiten, daß sie im nächsten Jahre in Burgkmairs Werkstatt hinzugefügt worden ist.

Vervollständigt aber wird der Beweis, daß unsere Blätter Probedrucke aus Burgkmairs eigenem Besitze sind, noch durch die Erwägungen, daß erstens die mit Tinte geschriebenen Inschriften mancher unserer Blätter (besonders deutlich auf Blatt 26, 41, 52, 123) die uns bereits bekannte eigene Handschrift Burgkmairs zeigen, daß sich zweitens auf Blatt 54 sogar ein in keinem Abdruck vorkommender, mit Tinte gezeichneter Zusatz zu der Komposition findet, daß drittens alle Blätter unseres Exemplars unzweifelhaft und anerkanntermaßen zu den von Burgkmair gezeichneten gehören und daß viertens die oben besprochene Abschrift des Textes und diese Blätter in Dresden stets als zusammengehörig bewahrt wurden, so daß man annehmen darf, sie seien von einem Vorbesitzer auch zusammen aus Burgkmairs Nachlaß erworben worden.

Übrigens besitzt auch das Berliner Kupferstichkabinett elf an den gleichen oder ähnlichen Merkmalen kenntliche Probedrucke des Triumphes, nämlich Schestag Nr. 21, 22, 108, 111, 112, 122, 124, 125, 135, 136, 137. Von diesen rühren nur sechs (Nr. 21, 22, 111, 112, 124, 125) von Burgkmair her, und nur diese wiederholen sich daher in unseren Blättern.

Die mit Tinte geschriebenen Bemerkungen auf unseren Blättern 6, 41—56, 123—125 erteilen in einzelnen Fällen Aufschluß, die im geschriebenen Entwurfe festgesetzten Eigennamen bestimmen die dargestellten Persönlichkeiten (z. B. auf Blatt 26, 41, 44); in den meisten Fällen aber wiederholen sie die gegenständlichen Angaben des Textes. So steht auf Blatt 42 „Durnier zu Fus auf einem Sal", auf Blatt 44 „Her Wolfgang von Bolhaim. Renn und gestech mayster", auf Blatt 45 „Welsch gestech", auf Blatt 49 „Das welsch Renen in der armerye", auf Blatt 51 „das Tartschen geschift Renen" usw. Es würde sich nicht verlohnen, näher auf diese Inschriften einzugehen, deren Zweck offenbar nur war, dem Künstler jederzeit sofort zu vergegenwärtigen, was das betreffende Blatt nach Maßgabe des Entwurfs vorstelle.

Uns bleibt daher nur noch das neu aufgefundene, vorstehend (S. 201) in Lichtdruck wiedergegebene Blatt zu besprechen. Bisher waren außer den 135 von Bartsch 1796 zum Wiederabdruck gebrachten Tafeln, zu denen sich die Holzstöcke erhalten haben, nur noch zwei andere aus der Ausgabe von 1526 bekannt, zu denen die Holzstöcke verloren gegangen sind. Diese beiden von Passavant in seinem Peintre-Graveur

(III, S. 269) zuerst nachgetragenen Blätter hat Schestag, der die übrigen ebenfalls von den Originalholzstöcken abdruckt, seiner Gesamtausgabe als Blatt 90 und Blatt 132 in photozinkographischer Hochätzung nach den im k. k. Kupferstichkabinett zu Wien befindlichen Exemplaren eingefügt. Unser Dresdener Blatt hätte natürlich dieser Ausgabe nicht fehlen dürfen, wenn es Schestag bekannt gewesen wäre. In dem handschriftlichen Entwurfe aber ist es vorgesehen. Es gehört der Abteilung „Vechterey“ (Schestag, S. 161, Holzschnitt 32—40) an. In dieser folgen 1. fünf Personen mit Dreschflegeln (Blatt 33), 2. fünf Personen mit kurzen Stangen (Blatt 34), 3. fünf Personen mit Lanzen (Blatt 35), 4. fünf Personen mit Hellebarden (Blatt 36), 5. fünf Personen mit „Streitaxen“ (diese fehlten bisher im Holzschnitt), 6. fünf Personen mit „Pugkler“ (Blatt 37), 7. fünf Personen mit „Tärtschen“ (Blatt 38), 8. fünf Personen mit „Pafessen“ und ungarischen Kolben (Blatt 39), 9. fünf Personen mit Schwertern (Blatt 40).

Die bisher fehlenden „fünf Personen mit Streitäxten“ sind nun in dem Dresdener Blatte wieder aufgefunden. Beim ersten Anblick möchte man diese Streitäxte auch für Hellebarden halten; doch sind ihre Stangen bedeutend kürzer als die der Hellebarden des Blattes 36; und die Schneiden sind hier nicht gerade wie bei diesen, sondern axtförmig rund geschliffen. Die Gruppenbildung unseres Blattes ist besonders lebendig und bei halbwegs aufmerksamer Betrachtung nicht mit der einer anderen der neun Gruppen zu verwechseln. Besonders die Armbewegung des Vordermannes ist charakteristisch. Daß es, wie alle Blätter von Nr. 1—56, von Burgkmair gezeichnet ist, geht schon aus seiner Formensprache unzweifelhaft hervor; es ist aber auch äußerlich vollkommen als Werk Burgkmairs beglaubigt: die Namensanfangsbuchstaben des Meisters stehen auf der Axt des zweiten Fechters. Ob unser Blatt ein Unikum ist, vermag ich nicht mit Sicherheit zu sagen, weil ich die alten Abdrücke des Triumphs nicht in allen Sammlungen daraufhin verglichen habe. Es könnte irgendwo mit dem Blatte der Hellebardenträger verwechselt worden sein. Da aber bisher noch niemand auf es aufmerksam geworden, bleibt es immerhin wahrscheinlich, daß es einzig in seiner Art ist. Im Dresdener Kabinett ist es stets an der richtigen Stelle eingereiht gewesen. Der Schestagschen Folge muß es zwischen Blatt 36 und 37 eingefügt werden, dem Mutherschen Verzeichnis der Werke Hans Burgkmairs des Älteren als Nr. 359 a.

III. Die Pseudogrünewaldfrage. 1881 und 1898*)

1. (1881)

Der Widerspruch, den Friedrich Niedermayer in Spalte 129—132 dieses Blattes gegen die von mir im Anschluß an Ludwig Scheibler in der „Geschichte der Malerei" verteidigte Ansicht erhebt, die besten (keineswegs „die sämtlichen", wie ich gesagt haben soll) der eine Zeitlang einem angeblichen Pseudogrünewald zugeschriebenen Bilder seien Jugendwerke Lukas Cranachs oder doch Werke dieses Meisters, in denen er seinen Jugendstil länger als in anderen bewahrt, kann mir nur willkommen sein, weil er geeignet ist, die Erörterung dieser Frage, die ich in dem knappen Raume der „Geschichte der Malerei" nicht erschöpfend behandeln konnte, in Fluß zu bringen; aber daß Niedermayers Widerspruch eine Widerlegung sei, kann ich nicht anerkennen.

Das Hauptgewicht legt er offenbar auf seine dankbar hinzunehmende archivalische Entdeckung, daß nach dem Tode des Kardinals Albrecht die Witwe eines gewissen Malers S i m o n einen bedeutenden Anspruch an den kurfürstlichen Nachlaß erhob; und in diesem Meister Simon möchte er den angeblichen „Pseudogrünewald" wiederfinden. Wenn es gelänge, zwischen Meister Simon und auch nur einem einzigen der Werke, die ich für Lukas Cranach in Anspruch genommen habe, eine feste Brücke zu schlagen, so würde ich mit Freuden anerkennen, daß die von mir vertretene Ansicht durch eine besser begründete ersetzt worden sei. Niedermayer bringt aber auch nicht den kleinsten stichhaltigen Grund für seine Annahme vor. Schon daß Meister Simon wirklich Hofmaler des Kardinals gewesen sei, ist nur eine Vermutung. Gesetzt aber, das wäre erwiesen — haben nicht offenkundig verschiedene, zum Teil berühmte Maler, hat nicht auch Lukas Cranach der Ältere für Albrecht gemalt? Und ist es denn überhaupt erwiesen, daß alle oder die meisten der Bilder, die man eine Zeitlang dem echten, dann dem falschen Grünewald zugeschrieben hat, für diesen Kirchenfürsten gemalt wurden? Oder steht irgend etwas im Wege, anzunehmen, daß Lukas Cranach von Wittenberg aus die Orte besucht habe, deren Kirchen diese Bilder enthielten oder enthalten? Ich glaube nicht, daß die in Niedermayers Artikel befolgte Methode, Namen und Bilder in Verbindung zu bringen, in der gegenwärtigen Entwicklungsphase kunstgeschichtlicher Forschung noch viele Anhänger finden wird.

Noch schwächer aber als mit diesem positiven steht es mit dem negativen Teile des versuchten Gegenbeweises.

Zunächst wird der Einwand erhoben, wenn die Bilder des angeblichen Pseudogrünewald von Lukas Cranach herrühren sollten, so müßte für diesen „Pictor cellerrimus" noch eine Steigerung des Superlativs existieren. Hiergegen muß ich zunächst

*) Von diesen beiden Aufsätzen erschien der erste in der Kunstchronik vom 12. Januar 1882 (Sp. 201 ff.), der zweite in der Kunstchronik vom 29. Dezember 1898 (Neue Folge X, Sp. 145 ff., Leipzig 1898/99). Beide mußten hier, da sie der Geschichte der „Kunstgeschichte" angehören, im wesentlichen unverändert zum Abdruck kommen. Gestrichen worden ist in dem zweiten dieser Aufsätze die Aufzählung der Sammlungen und Privatbesitzer, die eine Beschickung der von mir geleiteten Cranach-Ausstellung (Dresden 1899) zugesagt hatten. Wie die Pseudogrünewaldfrage sich nach dieser Ausstellung weiter gestaltete, wird sich aus dem unten folgenden Aufsatz über diese ergeben.

nochmals betonen, daß ich keineswegs alle Bilder, die früher irrigerweise Grünewald zugeschrieben wurden, für Cranach in Anspruch genommen, sondern ausdrücklich darauf hingewiesen habe, daß manche von ihnen Arbeiten der Gesellen seiner früheren Zeit seien. Die Bilder Pseudogrünewalds waren eben noch gar nicht gesichtet; und eine Anzahl der unter seiner Firma gehenden Werke (z. B. die Messen Gregors im Aschaffenburger Schlosse) sind in der Tat rohe Arbeiten, mit denen ich mich, trotz ihres Cranachischen Charakters, hüten würde, den Namen des Meisters selbst in Verbindung zu setzen; andere der zur Zeit der Verkennung Grünewalds ihm zugeschriebenen Werke aber haben bereits anderweitig gesicherte Unterkunft gefunden. Ich erinnere nur daran, daß einige der falschen Grünewalds des Wiener Belvedere sich als echte Bilder Bernhard Strigels erwiesen haben. Es handelt sich nur noch etwa um ein Dutzend Bilder, die dem „Pictor celerrimus" um so eher zuzumuten sind, als die meisten von ihnen der Jugendzeit des Meisters, aus der noch nicht so gar zahlreiche Werke anderweitig beglaubigt sind, zugeschrieben werden müssen. Niedermayer leitet diesen ersten Einwurf aber auch mit den Worten „abgesehen davon, daß" ein; und ich glaube in der Tat, daß man besser tun wird, von dieser Begründung abzusehen.

Dann aber kommt der Haupteinwand: „Die Werke selbst sprechen gegen die Annahme Scheiblers und Woermanns." Zur Begründung dieses Urteils wird nur ganz allgemein gesagt, die Werke Pseudogrünewalds seien voll feierlicher Würde und Ruhe, Eigenschaften, die doch wohl auch den Werken Grünewalds zukommen, nicht aber dem etwas kleinlichen Cranach. Dieser Satz enthält nichts Neues. Ich selbst bin nach dem Vorgange sowohl jener Forscher, die das „Feierliche und Würdevolle" dem von ihnen ersonnenen Grünewald zuschrieben, als der anderen, welche diese Eigenschaften dem Pseudogrünewald nachsagten, viel ausführlicher auf diesen Unterschied zwischen den Werken der früheren und der späteren Zeit Cranachs eingegangen; und es wird in der Tat niemand etwas Auffallendes darin finden, daß Cranach zu der Zeit, da er große Altarbilder für katholische Kirchen malte, die Gegenstände feierlicher und würdiger auffaßte als später; ja daß er diese feierlichere Auffassung gerade für Altarbilder am längsten beibehielt. Auffallend wäre es umgekehrt, wenn Cranach allein von allen seinen Zeitgenossen in seinem langen Leben keinen Wandlungen unterworfen gewesen wäre. Die gleiche Malweise und die ähnliche Zeichnung schreibt ja auch Niedermayer den Werken der beiden nach ihm verschiedenen Meistern zu. Dagegen muß ich aufs entschiedenste leugnen, daß den Werken des echten Grünewald „feierliche Würde und Ruhe" eigen sei. Das Münchener Erasmusbild hat noch am ersten etwas von diesen Eigenschaften; aber auch Woltmann (in seinem Aufsatz über Grünewald in Kunst und Künstler, S. 63) sagt, daß dieses Bild „stilvoller und gemessener" sei als die übrigen des Meisters; und auch er charakterisiert diese übrigen Bilder als nichts weniger denn feierlich und ruhig. Ich selbst aber habe das Hauptwerk, auf das alles ankommt, den Isenheimer Altar in Kolmar, öfter gesehen, ich habe ihn noch vor zwei Monaten eigens daraufhin wieder angesehen: seine Haupteigenschaft ist gerade die durchgehende Beweglichkeit des Stils: eine gewisse Unruhe der Komposition, eine oft übertriebene, an die Grenze der Verzerrung streifende Lebhaftigkeit der Gebärden, eine ungewöhnliche Leichtigkeit und Flüssigkeit des Farbenauftrags, ein schillerndes, spielendes Licht in der koloristischen Behandlung, lauter Eigenschaften, die das gerade Gegenteil von feierlicher Ruhe und Würde sind. Der echte Grünewald ist so verschieden von dem angeblichen Pseudogrünewald wie nur möglich. Die Anhänger eines Pseudogrünewald sollten daher mindestens darauf verzichten, ihm eine Mittelstellung zwischen Cranach und Grünewald zuzuweisen. Wenn ich die Möglichkeit einer wirklichen Berührung zwischen Cranach und Grünewald zugegeben habe, so war das nur äußerlich gemeint und bezog sich vor allem auf die Flügel des Münchener Erasmusbildes. Sollte sich herausstellen,

daß diese angeblichen Flügel keineswegs ursprünglich zu dem Bilde gehört haben (was ja gerade Niedermayer in seinem Aufsatz über Werke Grünewalds in der vorjährigen Kunstchronik, XVI, Sp. 721, annimmt), so würde ich auf die Möglichkeit einer Berührung zwischen den beiden Meistern gar kein Gewicht mehr legen. Auch Woltmann (a. a. O.) sagt von den Werken des Pseudogrünewald: „Alles das hat aber mit Grünewald n i c h t d a s m i n d e s t e zu tun.“ Umgekehrt zeigen viele beglaubigte oder allgemein anerkannte frühere Werke Cranachs jene „feierliche Würde und Ruhe“. Ich erinnere nur an die Vermählung der heiligen Katharina in Wörlitz und an die Innsbrucker Madonna.

So allgemein hingestellt, ist die Behauptung, daß „die Werke“ gegen Scheiblers und meine Ansicht sprechen, um so auffallender, als ich in der „Geschichte der Malerei“ unsere Ansicht gerade nachdrücklichst durch den Vergleich der in Betracht kommenden Werke begründet und überhaupt ein Hauptgewicht auf das umfangreichste vergleichende Bilderstudium gelegt habe. Natürlich kann der Verfasser einer Gesamtgeschichte der Malerei dieses Studium nicht für jeden einzelnen Fall selbst oder allein machen; er wird sich eine Ansicht aber nur aneignen, wenn ihm ein ausreichendes, gedrucktes oder ungedrucktes, auf solchem vergleichenden Bilderstudium beruhendes Material vorliegt; ja, er wird sie ohne Vorbehalt nur annehmen, wenn er sich, wenigstens in einer Reihe von Fällen, durch eigene Besichtigung davon überzeugt hat, daß das ihm vorliegende Material durch kundige Augen zusammengelesen worden ist. Nur auf diesem Wege bin ich auch zu meiner Ansicht in der Pseudogünewaldfrage gekommen.

Da mir bekannt war (wie wohl den meisten Fachgenossen bekannt ist), daß Herr Dr. Ludwig Scheibler, der zurzeit an der Berliner Galerie angestellt ist, in den letzten sieben Jahren an fast allen zugänglichen Orten Deutschlands, ja, Europas, das umfangreichste Material (an Notizen und Photographien) in Bezug auf die deutschen (und niederländischen) Meister des 15. und 16. Jahrhunderts gesammelt hat, so nahm ich die ebenso seltene wie uneigennützige Liebenswürdigkeit, mit der er mir dieses Material für die Geschichte der Malerei zur Verfügung stellte, natürlich mit dem größten Danke an. Ich muß aber mit Nachdruck darauf aufmerksam machen, daß ich es erst benutzt habe, nachdem ich es, soweit es mir irgend möglich war, vor den Werken selbst nachgeprüft hatte. Ich habe mit Scheiblers Notizen und Photographien in der Hand während des Jahres 1881 nach und nach fast alle in Betracht kommenden deutschen Kunststätten wieder besucht, teilweise auch zum ersten Male besucht; und das Ergebnis dieser Reisen war, daß ich in weitaus den meisten Fällen (nicht in allen, wie aus der „Geschichte der Malerei“ hervorgeht) seine Ansichten von schlagender Überzeugungskraft fand. In anderen Fällen einigten wir uns durch eingehenden Briefwechsel; in einigen aber blieben wir auch verschiedener Ansicht.

Gerade das Material für Grünewald, Cranach und Pseudogrünewald war noch nie so vollständig gesammelt worden wie von Scheibler. Er hatte gerade diesen deutschen Meistern wegen der mit ihren Namen verknüpften Streitfragen ein Hauptinteresse zugewandt; und dementsprechend ließ auch ich es mir auf jenen Reisen angelegen sein, die diesen Meistern gehörenden oder zugeschriebenen Werke besonders zu studieren. Zwar konnte ich die wichtigen Cranachschen Bilder in den sächsischen Gegenden nicht wiedersehen; aber die Bilder Grünewalds, Cranachs und des angeblichen Pseudogrünewald, die ich in Frankfurt, Darmstadt, Aschaffenburg, Nürnberg, Bamberg, München, Wien, Innsbruck, Karlsruhe und Kolmar wiedersah, genügten vollständig, um mich von der Richtigkeit der Scheiblerschen Ansicht zu überzeugen, zumal da mir für eine Reihe der anderen in Betracht kommenden Werke Nachbildungen zur Verfügung standen und die Holzschnitte aus Cranachs früherer Zeit besonders beweiskräftig für unsere Ansicht sind. Die beiden Hauptwerke, auf

deren Vergleich es nach Scheibler ankommt, die Vermählung der heiligen Katharina von 1516 in Wörlitz (die Cranachs Zeichen trägt) und das Bild in der Frauenkirche zu Halle (die als ein Hauptwerk Pseudogrünewalds gilt), habe ich leider nicht selbst vergleichen können. Wie ich höre, sollen beide demnächst photographiert werden. Da ich mich aber mit meinen eigenen Augen überzeugte, daß eine Reihe der früher Grünewald zugeschriebenen Werke, wie die Bilder der Berliner Galerie (544 A und 565), die Madonna bei Herrn Hofrat Schäfer in Darmstadt, die Bilder der dortigen Galerie, die Tafeln mit Heiligen im Schlosse von Aschaffenburg, Wilibald und Walburga in der Bamberger Galerie, das Rosenkranzfest im Bamberger Dom, ja, auch die vermeintlichen Flügel des Münchener Erasmusbildes (die nur ihrer ungewohnten Größe wegen für den ersten Anblick nicht ganz überzeugend sind), nicht nur ihrer Malweise nach (was Niedermayer ja zugibt), sondern auch ihren Typen und ihrer Haltung nach von allgemein anerkannten Werken aus Cranachs früherer Periode, wie der Madonna mit der Traube und der Ehebrecherin vor Christus in München, der Innsbrucker Madonna, den zwei Heiligen von 1515 und Adam und Eva im Wiener Belvedere, einer kleinen Kreuzigung in Frankfurt a. M. usw. nicht zu unterscheiden sind, vor allen Dingen aber mit den Typen auf Cranachs früheren Holzschnitten genau übereinstimmen, so durfte ich Scheibler ohne weiteres glauben, daß die Bilder in den sächsischen Gegenden, die ich nicht vergleichen konnte, das richtige Verhältnis noch klarer beweisen. Das geht auch aus der Zusammenstellung in der „Geschichte der Malerei" hervor. Wer uns widerlegen will, darf sich daher mindestens die Mühe nicht verdrießen lassen, auf alle diese Bilder einzugehen.

Schließlich noch eine Hauptsache. Der Artikel in der Kunstchronik könnte den Glauben erwecken, als träte ich mit Scheiblers und meiner Ansicht in der „Geschichte der Malerei" zum ersten Male mit einer allen Autoritäten ins Gesicht schlagenden Überzeugung hervor. Auch das ist nicht der Fall; vielmehr geben wir Cranach nur zurück, was jedermann ihm ließ, bis Passavants und Waagens Irrtum, daß die Gestalten der heiligen Magdalena, Marta, Lazarus und Chrysostomus in der Münchener Pinakothek als Werke Grünewalds beglaubigt seien, den Meister um einen Teil seines Eigentums brachte. Für die erwähnten Bilder der Bamberger Galerie ist Cranachs Urheberschaft schon durch Sandrart, für die Madonna der Frauenkirche zu Halle durch die von Kugler unbedenklich anerkannte Überlieferung beglaubigt, die sich in Dreyhaupts Beschreibung des Saalkreises aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ausspricht. Wilhelm Schmidt hat denn auch schon 1876 (im Repertorium I, S. 411, womit Kunstchronik XV, Sp. 634 zu vergleichen) einige dem Pseudogrünewald gegebene Werke wieder für Cranach in Anspruch genommen. Julius Meyer und Wilhelm Bode haben sich im Berliner Katalog von 1878 (S. 77) für die Wahrscheinlichkeit unserer Ansicht ausgesprochen. Alfred Woltmann, dem ich nach Niedermayers Behauptung entgegengetreten sein soll, stimmte mit uns darin überein, daß die früher Grünewald zugeschriebenen Werke von verschiedenen Händen herrührten. In seiner Behandlung Grünewalds (in Kunst und Künstler, S. 60) sagt er von ihnen: „Es waren Werke, die entweder von Cranach selbst oder von seiner Schule herrührten," und diesen Satz wiederholte er wörtlich in einer seiner letzten Arbeiten, dem Artikel über Grünewald in dem 1879 erschienenen zehnten Bande der Allgemeinen deutschen Biographie. Es ist daher klar, daß er von seiner früheren entgegengesetzten Ansicht, die er noch in seinem Artikel über Cranach in dem zuletzt genannten Werke (Band IV, 1876, also drei Jahre früher) ausgesprochen hat, später zurückgekommen war; und wenn auch noch ein Unterschied dazwischen besteht, ob man mit Woltmann sagt: „Die Werke sind entweder von Cranach selbst oder von seiner Schule," oder ob man mit uns sagt: „Sie sind teils von Cranach, teils von seiner Schule," so steht jede dieser Ansichten der anderen doch offenbar näher, als der von Niedermayer vertretenen.

Wir haben daher mehr Grund, uns auf Woltmann zu berufen, als er. Außer der Autorität Woltmanns, die niemand höher hält als ich, führt Niedermayer aber auch noch die Autorität Eisenmanns, die ich im vollsten Maße anerkenne, gegen mich ins Feld. Es wäre mir in der Tat schmerzlich, wenn Eisenmann, auf dessen Urteil ich das größte Gewicht lege, noch jetzt an der Ansicht festhielte, daß es einen besonderen Pseudogrünewald gäbe. Das tut er aber auch nicht. Eisenmann hat mich in einem eigens zu diesem Zwecke geschriebenen Briefe vom 28. Dezember 1881, nachdem er Niedermayers Artikel gelesen, ermächtigt und beauftragt, in seinem Namen zu erklären, daß er in der Tat längst zu der Überzeugung gekommen ist, der von ihm seinerzeit aushilfsweise aufgestellte Pseudogrünewald sei kein anderer als Lukas Cranach der Ältere. Er habe nur noch keine Gelegenheit gefunden, dieses öffentlich auszusprechen.

2. (1898)

Dürer und Holbein sind ihrer Entwicklungsgeschichte und ihrem eigenhändigen Malwerk nach weit besser bekannt als Lukas Cranach d. Ä., der, wenn man auch Grünewald und Grien für größere Künstler halten mag als ihn, an Ansehen und Einfluß bei Mit- und Nachwelt doch nach wie vor an dritter Stelle unter den großen deutschen Meistern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts genannt wird. Da Lukas Cranachs frühestes beglaubigtes Werk, seine herrliche Ruhe auf der Flucht bei Herrn Generalmusikdirektor Levi in München,[1] die Jahreszahl 1504 trägt, also aus seinem zweiunddreißigsten Lebensjahre stammt, sind wir für seine ganze frühere Entwicklung lediglich auf Vermutungen angewiesen. Da er auch in den nächsten beiden Jahrzehnten seines Lebens nur verhältnismäßig wenige seiner Bilder mit seiner Flügelschlange und der Jahreszahl bezeichnet, vor allen Dingen die eigentlichen Altarwerke, wohl aus einer gewissen frommen Scheu, niemals mit seinem Zeichen versehen hat, so sind allen Zweifeln an der Urheberschaft der Kirchenbilder, die ein mehr oder minder deutliches Cranachsches Gepräge zeigen, von vornherein Tür und Tor geöffnet; und da Lukas Cranach in seiner späteren Lebenszeit alle Gemälde, die aus seiner Werkstatt hervorgingen, einerlei ob er selbst oder ob nur einer seiner Schüler oder Gehilfen sie ausgeführt hatte, mit dem Werkstattzeichen, jener geflügelten Schlange, versah oder versehen ließ, so tritt bei jedem, auch anscheinend dem bestbeglaubigten Bilde des Meisters die nur durch „innere Gründe" zu entscheidende Frage, ob er es selbst gemalt habe oder ob es nur Werkstattsarbeit sei, mit ungewöhnlicher Schärfe hervor.

Die Berechtigung, ja Notwendigkeit einer Cranach-Ausstellung, die die Entscheidung wenigstens einiger dieser Fragen fördern muß, wurde daher schon seit Jahrzehnten von der deutschen Kunstforschung empfunden. Der Verfasser dieser Zeilen hatte sich schon seit 1882 mit dem Gedanken getragen, eine Ausstellung Cranachscher Gemälde in Dresden zu veranlassen. Aus verschiedenen Gründen verschob sich die Ausführung, bis ihm jetzt von der Gesamtleitung der „Deutschen Kunstausstellung Dresden 1899" nahegelegt wurde, die Leitung einer Cranach-Ausstellung im Rahmen dieser großen Ausstellung zu übernehmen, die vom 20. April bis zum 15. September 1899 dauern wird. Gerade dieser Rahmen versprach viel zu viele Vorteile, als daß die sich darbietende Gelegenheit, die Cranach-Ausstellung ins Leben zu rufen, nicht dankbar hätte ergriffen werden sollen. War doch auch anzunehmen, daß der große und der kleinere Saal, die ihr im Ausstellungsgebäude zur Verfügung gestellt wurden, ausreichen würden, die in Betracht kommenden Cranachschen Bilder aufzunehmen! Nachdem nunmehr beinahe alle Antworten

[1] Jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

auf die ergangenen Einladungen erfolgt sind und sich übersehen läßt, welchen Umfang die Cranach-Ausstellung annehmen wird, stellt sich, dank der großen Bereitwilligkeit fast aller Fürsten, Behörden, Kirchengemeinden, Museumsverwaltungen und Privatbesitzer, die Cranach-Ausstellung zu unterstützen, allerdings heraus, daß wegen Raummangels — denn eine nachträgliche Vermehrung der Räume erweist sich als untunlich — auf die Annahme mancher Bilder verzichtet werden muß, deren Ausstellung aus dem einen oder dem anderen Grunde wünschenswert gewesen wäre. Lukas Cranach d. J. wird, wenn überhaupt, nur mit einem oder zwei Bildern vertreten sein können, und die gleichzeitige Ausstellung von Holzschnitten, Kupferstichen, Zeichnungen und Aquarellen Lukas Cranachs d. Ä. muß dem Kgl. Kupferstichkabinett überlassen werden. Indessen stellt sich bei näherer Überlegung heraus, daß gerade die notwendige Beschränkung der Cranach-Ausstellung ihr wahrscheinlich zum Vorteil gereichen wird. Durfte doch gerade innerhalb einer Kunstausstellung der wissenschaftliche Charakter der Ausstellung nicht auf Kosten ihres künstlerischen Eindrucks betont werden! Hätte man sich dem künstlerischen Eindruck zuliebe doch unter allen Umständen entschließen müssen, auf eine Zusammentragung aller Werkstattsbilder oder auch nur aller Werkstattwiederholungen bekannter Cranachscher Darstellungen zu verzichten und sich auf die Vorführung der besten, in der Regel eigenhändigen Exemplare jeder Darstellung zu beschränken! Und konnte dies doch auch um so eher geschehen, als über die spätere Entwicklung des Meisters kaum eine Meinungsverschiedenheit herrscht!

Vor allem galt es einerseits, gute, bezeichnete und datierte Werke aus allen Lebensjahren des Meisters zusammenzubringen, um an ihnen seinen ganzen Entwicklungsgang zu veranschaulichen, anderseits aber, den wissenschaftlichen Zweck der Cranach-Ausstellung zunächst in die Ermittlung der vielumstrittenen Entwicklung der ersten fünfzig Lebensjahre des Meisters zu verlegen und daher für diese Zeit auch umstrittene Bilder Cranachschen Gepräges herbeizuschaffen. Dieses ist denn auch, wenn nicht alles täuscht, in einem genügenden Maße gelungen. An 170 Bilder wird die Cranach-Ausstellung umfassen; dazu die Photographien der wichtigsten Gemälde, deren Originale nicht zu erlangen waren, und die Holzschnitte und Stiche, soweit sie für unsere Kenntnis der Formensprache des Meisters in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung sind. Viel mehr von Cranachs oder seiner Schüler oder Zeitgenossen Hand zusammenzutragen, hätte wahrscheinlich nicht günstig gewirkt, wenn auch unbeschränkter Raum zur Verfügung gestanden hätte.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß der Dresdener Cranach-Ausstellung des Jahres 1899 von vornherein etwas andere Ziele gesteckt waren, als der herrlichen Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung des Jahres 1898. Lag der Hauptzweck der Rembrandt-Ausstellung auf der Zusammenstellung von Meisterwerken aller Lebenszeiten des großen Holländers, die in entlegenen oder nicht allgemein zugänglichen Sammlungen bisher mehr oder weniger im Verborgenen geblüht hatten, so muß das Hauptgewicht der Dresdener Cranach-Ausstellung einerseits darauf gelegt werden, das künstlerische Gesamtbild des Meisters durch die Zusammenstellung seiner besten und berühmtesten Bilder zu vertiefen und von den Schlacken des Werkstattguts zu reinigen, anderseits aber auf die Entscheidung der Streitfragen über die Entwicklung des Meisters bis zur Reformationszeit fallen.

Hierin liegt, daß bekannte, an öffentlichen und zugänglichen Stellen aufbewahrte Bilder von der Cranach-Ausstellung in weit höherem Maße herangezogen werden müssen, als dies in den Aufgaben der Rembrandt-Ausstellung lag; und es darf jetzt schon verraten werden, daß die Heranziehung von Werken in öffentlichem Besitz, dank dem großen Entgegenkommen, das das Unternehmen überall gefunden hat, in einem bisher noch kaum erreichten Maße gelungen ist. Auch der Privatbesitz

wird, soweit er willkommen war, so gut wie vollständig beteiligt sein. In Bezug auf einen anderen, weniger lehrreichen Teil des Privatbesitzes an Cranachschen Werkstattbildern wird die Aufgabe der Ausstellungsleitung allerdings nicht sowohl darin bestehen, ihn heranzuziehen, als ihn fernzuhalten, zumal der zur Verfügung stehende Raum, wie schon bemerkt, keine weiteren Anmeldungen zuläßt.

Wird nun noch einmal betont, daß es das Bestreben der Ausstellungsleitung sein mußte, nicht nur das künstlerische Gesamtbild des Begründers der altsächsischen Schule möglichst günstig zu gestalten, sondern auch der kunstgeschichtlichen Hauptfrage, die die Ausstellung entscheiden helfen soll, möglichst genügendes Material zuzuführen, so ergibt sich, daß in kunstwissenschaftlicher Hinsicht eine Hauptanziehungskraft der Ausstellung in den übrigens auch künstlerisch anziehenden sogenannten Pseudogrünewaldbildern liegen wird. Es wird den Lesern der Kunstchronik daher willkommen sein, an dieser Stelle die geschichtliche Entwicklung der Pseudogrünewaldfrage von der Zeit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart „sine ira et studio" noch einmal erzählen zu hören.

Daß Matthias Grünewald, der eigenartige, ganz in Farben fühlende oberdeutsche Meister der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dessen Hauptbild das große Altarwerk des Kolmarer Museums ist, mit Lukas Cranach oder doch mit einem Cranach nahestehenden Meister verwechselt worden ist, hat zunächst der Umstand verschuldet, daß die Flügel mit Heiligen Nr. 282—285 der Münchener Pinakothek, die auch der Münchener Katalog wenigstens „einem Cranach nahestehenden Künstler" zuschreibt, zu irgendeiner Zeit in Zusammenhang gebracht worden sind mit dem großen St. Mauritius-Bilde Nr. 281 derselben Sammlung, das ein unbezweifeltes Werk des Matthias Grünewald ist. Da dieses Bild vom Kardinal Albrecht von Brandenburg in die im Jahre 1518 von ihm erbaute Kollegiatskirche zu Halle a. S. gestiftet worden ist, so wäre es in der Tat nicht besonders auffallend, wenn die Flügel von einem sächsischen Meister hinzugefügt worden wären. Nachweisen aber läßt es sich überhaupt nicht mehr, daß diese Flügel, die übrigens höher sind als das Mauritiusbild, von Haus aus für dieses gemalt worden sind. Nachgewiesen ist nur, daß alle fünf Bilder in der Reformationszeit in die Stiftskirche von Aschaffenburg, von hier 1802 ins Aschaffenburger Schloß, 1836 in die Münchener Pinakothek überführt worden sind. Jedenfalls war man damals von der Zusammengehörigkeit der Flügel und des Mauritiusbildes überzeugt. Man übersah den großen Unterschied zwischen der Malweise des Mittelbildes und der Flügel, hielt alle fünf Bilder für eigenhändige Werke Grünewalds, dessen Kolmarer Altar damals der deutschen Kunstforschung noch kaum bekannt war, und schrieb auf Grund jener Flügel nun dem Grünewald eine ganze Reihe anderer Bilder zu, die jedenfalls eine viel größere Ähnlichkeit mit den Werken Cranachs hatten, als mit dem unzweifelhaft von Grünewald gemalten Mittelbild mit dem heiligen Mauritius. Da man die Ähnlichkeit zwischen diesen angeblichen Bildern Grünewalds und den unzweifelhaften Werken Cranachs nun aber keineswegs übersah, so schloß man ohne weiteres, daß Lukas Cranach d. Ä. ein Schüler Grünewalds gewesen sei. Auf diesem Standpunkt, wenigstens auf dem Standpunkt, alle jene fraglichen Bilder Grünewald zuzuschreiben, standen die angesehensten deutschen Kunstforscher der Mitte des 19. Jahrhunderts. Ihn vertrat J. D. Passavant im Kunstblatt 1841 und 1846; ihm schloß Ernst Foerster sich in seiner Geschichte der deutschen Kunst (1851—1853) an; er tritt in G. F. Waagens periegetischen und kritischen Schriften (z. B. Kunstwerke und Künstler, 1843; Deutsches Kunstblatt 1854, S. 202) hervor und wird in desselben Schriftstellers Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen (1862) verfochten, ja, er erlitt auch noch in Crowes englischer Ausgabe dieses Werkes 1874 keine Veränderung. Auch die späteren Auflagen von Franz Kuglers Geschichte der Malerei (erste Auflage 1837, dritte Auflage 1867) verkündigen diese Auffassung, wenngleich gerade Kugler den

noch gegenwärtig in der Marienkirche zu Halle a. S. befindlichen Altar, der von anderen Grünewald zugeschrieben wurde, früher (vgl. Kleine Schriften 1854, II, S. 34) ausdrücklich für Cranach in Anspruch nahm. Selbst Schuchardts Werk über Lukas Cranach (1851—1871) folgt der gleichen Grundanschauung; nur leugnete Schuchardt, daß Cranach Grünewalds Schüler gewesen sei.

Seit man nun aber um die Mitte der siebziger Jahre anfing, sich eingehender mit Grünewald und seinen beglaubigten Gemälden zu beschäftigen, fiel es der deutschen Kunstforschung plötzlich wie Schuppen von den Augen, sodaß sie die Unmöglichkeit erkannte, jene Münchener Flügel und alle übrigen, ihnen zuliebe auf Grünewald getauften Bilder auf den großen Meister von Aschaffenburg zurückzuführen.

Alfred Woltmann hat dies in seiner Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß (1876, Vorwort von 1875, S. 259) wohl zuerst ausgesprochen: „Das alles sind Arbeiten der sächsischen Schule, dem Lukas Cranach verwandt." Wilh. Schmidt (jetzt Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts zu München) stellte es um die gleiche Zeit (Repertorium 1876, S. 411 und 412) für die großen Münchener Flügelbilder fest. Er schrieb sie der Werkstatt Lukas Cranachs zu und sagte: „Sie sind ganz in der Manier des Meisters Lukas, Gesichter, Farbe, Faltenwurf, alles stimmt . . . aus diesen Flügelbildern hat man sich dann das Bild eines dem Lukas Cranach verwandten Meisters Grünewald zusammengesetzt und damit eine heillose Verwirrung angerichtet." Eisenmann gebrauchte in seiner Lebensbeschreibung Cranachs in Dohmes Kunst und Künstler (1877) wohl zuerst die Bezeichnung „Pseudogrünewald" für den Meister aller jener fälschlich Grünewald zugeschriebenen Bilder. Er unterschied ihn von Cranach selbst, obgleich er meinte, er müsse in irgendwelchem näheren Verhältnis zu diesem gestanden haben, entweder als Lehrer oder als Mitschüler bei Cranachs Vater; während Woltmann in der Allg. deutschen Biographie IV, 1876, S. 569 alle jene Bilder „der Schule Cranachs" zuschrieb, „ohne daß sich seine eigene Teilnahme nachweisen ließe".

Am gründlichsten hatte in jenen Jahren L. Scheibler die Werke Cranachs und Pseudogrünewalds studiert; und das Ergebnis dieser Studien war für ihn, daß die besten der Pseudogrünewaldbilder, von Lukas Cranach d. Ä. selbst, andere von seinen Schülern gemalt seien, daß jedenfalls alle der Werkstatt des Meisters angehörten. Scheibler, der eine gewisse Abneigung dagegen hatte, seine Studien zu veröffentlichen, sprach seine Ansicht zunächst in befreundeten Forscherkreisen aus; und sie fand bald solchen Anklang, daß Alfred Woltmann schon in seiner Behandlung Grünewalds in Kunst und Künstler und mit denselben Worten in seiner 1879 veröffentlichten Besprechung dieses Meisters in der Allgemeinen deutschen Biographie in Bezug auf die Pseudogrünewald zugeschriebenen Bilder, seiner früheren Ansicht entgegen, sagte: „Es waren Werke, die entweder von Cranach selbst oder von seiner Schule herrührten." Auch O. Eisenmann bekehrte sich bald zu dieser Ansicht. Scheibler selbst deutete sie öffentlich in dem von ihm verfaßten „Beschreibenden Verzeichnis" der Berliner Galerie von 1883, S. 102, an. Dagegen verteidigte er sie 1881 handschriftlich ausführlich in einer Zuschrift, die er an den Verfasser dieser Zeilen richtete, um ihn in Bezug auf die „Geschichte der Malerei" für sie zu gewinnen. Nachdem ich eine große Anzahl der in Frage kommenden Bilder mit Scheiblers Bemerkungen in der Hand nachgeprüft hatte — gerade die Bilder in der Provinz Sachsen hatte ich damals allerdings keine Gelegenheit, daraufhin selbst zu untersuchen — schloß ich mich rückhaltlos der Ansicht Scheiblers an; und diese Ansicht kam denn auch in Woltmanns und meiner Geschichte der Malerei, S. 419 und 420 (die betreffende Lieferung muß 1881 herausgekommen sein) zur Geltung. Schien sie doch auch um so wahrscheinlicher zu sein, als einige Hauptbilder des falschen Grünewald, wie das Bild in der Bamberger Galerie und das Altarwerk in Halle a. S., bereits durch alte, in Schriftquellen verzeichnete Überlieferung auf Cranach zurückgeführt worden waren.

In eine neue Phase trat die Frage, als F. Niedermayer in der Kunstchronik (XVII, 1882, Sp. 129 ff.; vgl. auch Repertorium VII, 1884, S. 253) seine Entdeckung veröffentlichte, daß es in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen Maler Simon von Aschaffenburg gegeben habe, der, da seine Witwe Pension empfing, Hofmaler des Kurfürsten von Mainz, des Kardinals Albrecht von Brandenburg, gewesen sein müsse. Niedermayer knüpfte an diese Entdeckung die Vermutung, jener Pseudogrünewald, der scharf von Cranach zu unterscheiden, wenn auch vielleicht aus dessen Schule hervorgegangen sei, sei kein anderer als eben dieser Simon von Aschaffenburg gewesen. Der Verfasser dieser Zeilen widersprach dieser Ansicht in dem gleichen Jahrgange der Kunstchronik, Sp. 201 ff. oben (S. 208 ff.) wieder abgedruckt; Niedermayer antwortete Sp. 365 ff. Er hielt an seinem Pseudogrünewald fest, wollte aber nicht bestritten haben, daß dieser aus der Schule Cranachs hervorgegangen sei. Die Redaktion schloß damit die Debatte.

Niedermayers Ansicht fand besonders in Süddeutschland viele Anhänger und erschien völlig als Siegerin, als Hubert Janitschek sie sich in seiner Geschichte der deutschen Malerei (1890, S. 396) aneignete, ja noch verschärfte, indem er eine Schülerschaft des vermutlichen Simon von Aschaffenburg bei Cranach nicht zugab, sondern nur „Beziehungen zu Grünewald wie zu Cranach" gelten ließ. Übrigens gab Janitschek seinem Pseudogrünewald nur einige der eine Zeitlang Grünewald zugeschriebenen Werke, andere schrieb er (S. 397) einem anderen Meister zu, der einen noch stärkeren Einfluß von Cranach erfahren habe, jedenfalls aber auch ein Aschaffenburger Meister gewesen sei; ja wenigstens zwei der Pseudogrünewaldbilder, die heilige Anna Selbdritt des Berliner Museums und die ihr Kind stillende Madonna der Darmstädter Galerie, gab er trotz alledem (S. 492 und 493) Cranach selbst zurück.

Daß mit dieser Darstellung Janitscheks das letzte Wort in der Pseudogrünewaldfrage noch nicht gesprochen sei, stellte sich bald genug heraus. Franz Rieffel sprach es 1895 im Repertorium XVIII, S. 427 aus, daß er an die Sonderexistenz eines Pseudogrünewald nicht glaube. Max Friedländer bekannte sich 1898 in W. Spemanns Museum III, 5 ausdrücklich zu der früher von Scheibler und dem Verfasser dieser Zeilen in Bezug auf die besten der Pseudogrünewaldbilder verteidigten Ansicht, „daß niemand anders als Cranach diese Tafeln geschaffen" habe. — Ed. Flechsig, der sich zurzeit eingehend mit Cranachstudien beschäftigt und im Begriffe steht, diese zu veröffentlichen, scheint allerdings einen anderen, besonderen Standpunkt in dieser Frage einzunehmen.

Weiter verwickelt wird die Frage dadurch, daß einige Bilder, die gerade von den Gegnern des Pseudogrünewald wieder Grünewald selbst zugeschrieben worden waren, von neueren Forschern, wie Franz Rieffel (Repertorium 1895, XVIII, S. 425 und Zeitschrift für christl. Kunst X, 1897, S. 170), jetzt für eigenhändige frühe Bilder Lukas Cranachs d. Ä. erklärt werden. Die beiden wichtigsten Bilder, die hierher gehören und der Cranach-Ausstellung auch zugesagt sind, sind die in ihrer Art tüchtige Kreuzigung von 1503 in der Schleißheimer Galerie und das Bildnis des Stephan Reuß von demselben Jahre im Germanischen Museum. Daß sie von Grünewald herrühren, hat Max Friedländer noch 1894 (Repertorium XVII, S. 474) gegen Heinrich Alfred Schmid (Mathias Grünewald im Baseler Festbuch 1894, S. 87) verteidigt, der bereits Anklänge an Cranach und Pseudogrünewald in ihrem Stil hervorhebt, wogegen Wilhelm Schmidt (Repertorium 1889, S. 40, Zeitschrift für bildende Kunst 1892, S. 116) geneigt war, sie auf Wolf Huber zurückzuführen.

Daß alle Bilder, die jemals Grünewald zugeschrieben worden sind, von Lukas Cranach selbst gemalt worden seien, hat wohl niemals jemand behauptet und wird niemals jemand behaupten wollen. Für die Forscher, die daran festhalten, daß die Pseudogrünewaldbilder auf Cranachs Werkstatt zurückweisen, wird sich der

ersten Frage, ob einige und welche dieser Bilder eigenhändig von Lukas Cranach ausgeführt seien, die zweite Frage anschließen, ob sich unter den übrigen verschiedene Hände unterscheiden lassen oder ob sie alle oder doch die bekanntesten und tüchtigsten von ihnen einem besonderen, als bestimmte Künstlerpersönlichkeit erkennbaren Schüler oder Genossen Cranachs, den man Pseudogrünewald genannt hat, zugeschrieben werden müssen. Für die Forscher, denen auch die Vorfrage, ob diese Bilder überhaupt in unmittelbarer Beziehung zur Werkstatt Cranachs stehen, noch nicht genügend beantwortet erscheint, aber wird die Pseudogrünewaldfrage sich zunächst dahin zuspitzen, ob die Bilder, um die sie sich dreht, in Aschaffenburg oder in Wittenberg, in Grünewalds oder in Cranachs Bereiche, gemalt worden sind.

Wenn auch nicht alle Pseudogrünewaldbilder für die Cranach-Ausstellung gewonnen werden konnten, so werden sie und werden gleichzeitige beglaubigte Bilder Lukas Cranachs d. Ä. doch in genügender Anzahl vertreten sein, um die Entscheidung der Frage zu fördern. Man wird daher gut tun ohne jede in dem einen oder in dem anderen Sinne vorgefaßte Meinung das Ergebnis dieser Zusammenstellung abzuwarten und die Meinungsverschiedenheiten bis dahin auf sich beruhen zu lassen.

IV. Die Ergebnisse der Dresdener Cranach-Ausstellung 1899*)

War das eine Farbenpracht in den Cranach-Sälen der Deutschen Kunstausstellung zu Dresden! Betrat man, aus ihnen kommend, die Gemäldesäle der lebenden Künstler, so hatte man Mühe, sich in die grauen und stumpfen Töne unserer lichtfrohen aber farbenscheuen Zeit wieder hineinzusehen. Mehr als einen Künstler habe ich sagen hören, es müsse zu den Ergebnissen der mit einer modernen Kunstausstellung verbundenen Cranach-Ausstellung gehören, daß unsere Maler zu größerer Farbenkraft und Farbenreinheit zurückkehrten. Nun, jede Zeit sieht, wie sie sieht, und kann und muß sich in ihrer Art künstlerisch aussprechen; aber daß neue Eindrücke auch eine neue Art zu sehen erzeugen können, ist zweifellos. Jedenfalls wird man nichts dagegen haben, wenn die Cranach-Ausstellung wenigstens den einen oder den anderen Künstler, der sie gesehen hat, zur Farbe zurückführen sollte.[1])

Das nächste Ergebnis, das ich selbst von einer Zusammenstellung einer Reihe der besten Bilder Lukas Cranachs d. Ä., von denen manche schwer erreichbar und wenig gekannt waren, erhoffte, war das Zugeständnis aus Kenner- und Künstlerkreisen, daß der alte „ehrlich-deutsche" Meister Lukas aus seinen guten eigenhändigen Werken doch als ein größerer Künstler hervorschaue, als man sich ihn nach seiner überall verbreiteten Werkstattsware vorgestellt hatte. Dieses Ergebnis ist unzweifelhaft erreicht worden. Von Künstlern, Kennern und Laien habe ich den Ausspruch gehört, Deutschland habe durch die Ausstellung einen echten Künstler zurückgewonnen. Bei abwägenden Vergleichen kommt wenig heraus. Es genügt, daß die Überzeugung wieder zum Durchbruch gekommen ist, Lukas Cranach d. Ä. sei in seinen guten Jahren auch als Künstler ein ganzer Mann gewesen, auf den Deutschland Ursache habe, stolz zu sein.

Auf anderem Boden liegen die eigentlichen kunstgeschichtlichen Ergebnisse, die von der Cranach-Ausstellung erwartet wurden. Ich hatte ursprünglich auf die

---

*) Über den Zweck und die Ziele der Dresdener Cranach-Ausstellung, die meiner Leitung anvertraut war, habe ich mich zuerst in der Kunstchronik, Neue Folge X, Sp. 145 (1898/99; vgl. oben S. 211), sodann in der Einleitung zu meinem Wissenschaftlichen Verzeichnis der ausgestellten Werke (Dresden-Blasewitz 1899) ausgesprochen. „Was wird sich," heißt es dort, „nun von alledem als richtig erweisen? Die Cranach-Ausstellung hat das Wort." Natürlich konnte auch der nachstehende Aufsatz, der in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XI, S. 25 ff., S. 58 ff. und S. 78 erschien, nicht das letzte Wort zur Cranach-Forschung behalten. Durch die Ausstellung angeregt, folgten die zusammenfassenden Cranach-Studien von Ed. Flechsig und Hedwig Michaelson, die Untersuchungen einzelner Bilder und Fragen von Max Friedländer, Franz Rieffel und anderen. Ich halte es für richtig, meinen Aufsatz von 1899 hier unverändert zum Abdruck zu bringen, veränderte Gesichtspunkte und Anschauungen aber in den Fußnoten zu erörtern.

[1]) Merkwürdigerweise wurden diese einleitenden Worte von einer Seite als Angriff gegen die damals moderne Richtung der Malerei aufgefaßt, für deren kunstgeschichtliche Notwendigkeit ich doch wiederholt eingetreten war. Schneidig kam ein Widerspruch gegen meine vermeintliche Auffassung in A. L. Plehns Aufsatz Der moderne Kolorismus und seine Ankläger zum Ausdruck, der in der Kunst für Alle, XV, S. 243 (München 1900) erschien. Ich blieb die Antwort darauf (ebenda S. 248) natürlich nicht schuldig.

Klärung der Pseudogrünewaldfrage ein Hauptgewicht gelegt. In meinem Wissenschaftlichen Verzeichnis der ausgestellten Werke, das übrigens geschrieben werden mußte, ehe die Bilder in Dresden beisammen waren, habe ich mich ausführlich darüber ausgesprochen, noch ausführlicher in der vorjährigen Kunstchronik. Da diese Frage, so viele Meinungsverschiedenheiten im einzelnen auch übrigbleiben mochten, sich unter den berufensten Cranach-Forschern[1]) rasch dahin zu klären schien, daß es sich in allen Fällen um Bilder der Cranachschen Werkstatt oder Schule, nicht um Werke einer anderen Schule handle, trat die Frage der Entwicklung Cranachs vor der Pseudogrünewaldzeit, sagen wir etwa, seine Entwicklung bis zum Jahre 1520, alsbald in den Vordergrund. Gerade für die Erforschung der Entwicklungsgeschichte Cranachs bis zu dieser Zeit, ja bis in die zwanziger Jahre hinein, waren die maßgebenden Bilder ausgestellt; gerade diese Bilder aber schienen mir eine Reihe von entwicklungsgeschichtlichen Rätseln aufzugeben, deren Lösung keineswegs auf der Hand lag. Endlich traten durch die gleich zur Eröffnung der Cranach-Ausstellung von Flechsig (Kunstchronik 1898—1899, Sp. 337—341) veröffentlichten Ansichten, nach denen den Söhnen des älteren Cranach, Hans und Lukas, ein weit größerer Anteil an den beglaubigten Gemälden der Werkstatt zukäme, als man bisher angenommen hatte, die Frage der Eigenhändigkeit bezeichneter und datierter Cranachscher Gemälde schon für eine frühere Zeit und in anderer Bedeutung hervor als bis dahin vermutet worden war.

So vielen Einzelfragen gegenüber war von vornherein nicht daran zu denken, sie, wie es 1872 auf der Holbein-Ausstellung mit der Frage der Echtheit der Dresdener oder der Darmstädter Madonna geschehen war, durch mündliche Erörterung und Abstimmung zur Entscheidung zu bringen. Teilte aber jeder, der berufen war oder sich berufen fühlte, über die Ergebnisse der Cranach-Ausstellung zu schreiben, nur seine eigenen, durch eigene Beobachtung gewonnenen Ansichten mit, so war vorauszusehen, daß von allgemein anerkannten Ergebnissen in Bezug auf die kunstgeschichtlichen Streitfragen, die die Cranach-Ausstellung lösen sollte, nicht ohne weiteres würde die Rede sein können. Auch ich kann nur meine eigenen Beobachtungen, die sich über den ganzen Sommer erstreckt haben, niederschreiben. Von größeren Aufsätzen namhafter Kunstforscher über die Cranach-Ausstellung sind mir bisher nur die von Max Friedländer im Repertorium und von W. von Seidlitz in der Gazette des Beaux-Arts bekannt geworden. Flechsig scheint die Ansichten, die er in dem genannten Aufsatz ausgesprochen hat, in seinen noch immer nicht erschienenen, mir jedoch teilweise in den Korrekturbogen gütigst zugänglich gemachten Cranach-Studien fast in vollem Umfange aufrecht zu erhalten. Insofern er die Ansicht vertritt, Pseudogrünewald sei kein anderer als Hans Cranach, doch aber manche der früher Pseudogrünewald zugeschriebenen Gemälde dem alten Lukas selbst läßt, weicht auch er grundsätzlich nicht von meiner Auffassung ab, daß die Bilder dieser Art, soweit der Meister sie nicht selbst gemalt hat, seiner Werkstatt angehören. Über die Stellung, die er Hans Cranach in dieser Werkstatt zuschreibt, und über manche andere Ansichten Flechsigs, wird sich freilich streiten lassen. Seine Verdienste um die Cranach-Forschung aber wird auch anerkennen, wer nur einen Teil seiner Ausführungen unterschreiben kann. Seinen Cranach-Studien darf man

[1]) Wilhelm Schmidt schrieb 1900, ganz im Sinne meines Aufsatzes von 1881 (oben S. 207), in der Kunstchronik, Neue Folge XI, Sp. 145: „Ein Hauptergebnis (der Cranach-Ausstellung) ist jedenfalls, daß der Pseudogrünewald verschwinden wird. Nach der überzeugenden Sprache, welche die Gemälde redeten, wird er wohl jetzt endgültig in den Orkus gesunken sein. Ich selbst habe nie an das Dasein eines solchen geglaubt und bereits in den Jahren 1874 und 1876 auf das Cranachsche Gepräge dieser Bilder hingewiesen. Die Werke Pseudogrünewalds zeigten sich deutlich als Werke des Cranach selbst oder als in dessen Atelier und Schule gemalt."

nach wie vor erwartungsvoll entgegensehen.[1]) Von den Ansichten Friedländers weichen die meinen in anderen Beziehungen ab als von denen Seidlitz', von beiden aber doch nur in Einzelfällen. In allen Fällen liegt mir mehr daran, meine Übereinstimmung mit den genannten geschätzten Fachgenossen in den Hauptfragen, als unsere Meinungsverschiedenheiten in Einzelfragen zu betonen.

I

Die Lebensgeschichte Lukas Cranachs d. Ä. (1472—1553) ist in diesen Tagen so oft erzählt worden, daß ich nicht die Absicht habe, auf sie zurückzukommen.[2]) Ich wende mich daher sofort der Cranach-Ausstellung zu und versuche zunächst, die bis zum Jahre 1515 entstandenen Gemälde des Meisters nach Maßgabe der auf der Ausstellung gewonnenen Eindrücke aneinanderzureihen. Die den Bildern im folgenden beigefügten Nummern sind meinem Verzeichnis der Ausstellung entnommen.

Den Ausgangspunkt aller Cranach-Forschungen bildet nach wie vor die schöne Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Nr. 1), die sich, von Dr. Fiedler aus dem Palazzo Sciarra in Rom für Deutschland gerettet, jetzt im Besitze des Generalmusikdirektors Levi in München[3]) befindet. Auf einem gemalten Zettel mit L und C in derselben Verschlingung wie auf Cranachs früheren Holzschnitten, auf einem zweiten Zettel mit der Jahreszahl 1504 bezeichnet, ist sie ein kunstgeschichtlich wohlbeglaubigtes Gemälde aus demselben Jahre wie die in den Uffizien befindliche Anbetung der Könige von Dürer, dem ein Jahr älteren Zeitgenossen des Meisters. An Farbenpracht stehen beide Bilder einander gleich, an Festigkeit des Gefüges der Einzelgestalten wie der Gesamtanordnung ist das Dürersche Bild dem Cranachschen überlegen, wird von diesem aber an Unmittelbarkeit der Beobachtung und an Poesie der Auffassung übertroffen. Cranachs Ruhe auf der Flucht wirkt wie ein Vorläufer der schönsten Bilder Böcklins. Einzig ist der Zusammenklang der frischen Landschaft, ihrer Tannen, ihrer Bergferne, ihres Felsenquells, ihres von Blüten und reifen Erdbeeren sprießenden Vordergrundes mit der Figurengruppe: der liebenswürdigen Madonna, dem nachdenklichen Joseph, den langbekleideten musizierenden Engeln, den spielenden nackten Englein, von denen eines Wasser schöpft, eines einen Vogel fängt, ein drittes dem unbekleideten Jesusknaben Erdbeeren anbietet. Die Kopfbildung Josephs ist voll deutschen Eigenlebens. Unter den Engeln unterscheidet man einen pausbackig stumpfnasigen neben einem habichtsnasigen Typus, wie sie beide auch in früheren Holzschnitten des Meisters wiederkehren. Marias Gesicht ist noch lang, oval, die Stirn ist noch hoch und nach oben etwas verschmälert, die Nase ist ziemlich lang und gerade, die vollen Wangen machen den unteren Teil des Gesichts breiter als den oberen. Ein kleiner Goldstrahlenheiligenschein umgibt den Kopf der Mutter Gottes, wie aller Marien, die Cranach bis 1515 gemalt hat. Die Schatten des Linnens auf dem Schoße Marias sind blau. Im ganzen ist alles durch und durch deutsch empfunden und gegeben. Nur die nackten Engelsgestalten zeigen eine Freiheit der Formensprache, die darauf hindeutet, daß dem zweiunddreißigjährigen Meister auf irgendeine Weise Einflüsse der oberitalienischen Renaissance zugetragen worden sind, die sich um dieselbe Zeit überall in der süddeutschen Kunst regen. Das Vorbild eines bestimmten anderen deutschen Meisters ist bis jetzt nicht erkennbar, auch ein Einfluß des Matthias Grünewald nach meiner Empfindung nicht. Nur die frän-

[1]) Der erste und bis jetzt einzige Band von Flechsigs Cranach-Studien erschien in Leipzig 1900.

[2]) Zur Jugendgeschichte des Meisters brachte Hedwig Michaelson Neues im Repertorium XXII (1899), S. 474 ff.

[3]) Seit 1901 im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

kische Schule im weitesten Sinne macht sich bemerkbar, beeinflußt allerdings durch die „Donauschule".[1]) Im übrigen haben wir es hier offenbar mit einer selbständigen, in sich geschlossenen Künstlerpersönlichkeit zu tun.

Von diesem, technisch noch etwas spröden, aber von reinster Poesie erfüllten Meisterwerke deutscher Kunst von 1504 rückwärts schließend, hat man zunächst erkennen wollen, daß zwei datierte, aber nicht bezeichnete Gemälde von 1503 und einige diesen nahestehende Bilder ebenfalls von Cranach herrühren. Es handelt sich um die Schleißheimer Kreuzigung Christi (Nr. 147) und um das männliche Bildnis des Germanischen Museums (Nr. 148). Zu den Bemerkungen in meinem Katalog (vgl. auch oben S. 215) wäre nachzutragen, daß Wilhelm Schmidt sich schon 1896 (Repertorium, S. 286), Max Friedländer 1899 (Repertorium, S. 248) zu der Ansicht bekehrt haben, diese Bilder rührten von Lukas Cranach d. Ä. her. Den namhaften Forschern, die diese Ansicht vertreten, stehen freilich andere gegenüber, die ihr durchaus nicht zustimmen können. Diesen muß auch ich mich anschließen. Selbst daß der Kreuzigungsholzschnitt von 1502 (Pass. 40, Nr. 1), der zum Beweise dafür angeführt wird, daß Cranach das Bild von 1503 gemalt habe, von diesem Meister herrührt, ist mir durch den Vergleich der Typen dieses Blattes mit denen der unzweifelhaften früheren Cranachschen Holzschnitte nicht klar geworden. Gerade die Maria des Holzschnitts von 1502 mit ihrer gebrochenen Stumpfnase gleicht meiner Ansicht nach durchaus nicht, wie man annimmt, der geradnasigen Maria des Cranachschen Holzschnitts von 1505 (B. 76). Verwandte Typen, gleiche Gewandzipfel, ähnliche Stellungen, wie sie durch die gleiche Schule und die gleiche Zeit bedingt werden, zieht man, wenn ihnen deutliche Unterschiede entgegenstehen, wie hier, mit Unrecht zum Beweise der Gleichheit der Hand heran. Auch führt der Vergleich von Holzschnitten mit Gemälden schon wegen der Verschiedenheit der Größe und der Technik selten zu einwandfreien Ergebnissen. Vergleichen wir aber nur das Schleißheimer Gemälde der Kreuzigung von 1503 mit dem besprochenen Cranachschen Bilde von 1504, so drängt sich uns die Gewißheit auf, daß diese Bilder nicht die gleiche Hand zeigen. Man vergleiche nur das stumpfnasige Kurzgesicht der Maria des Bildes von 1503 mit dem geradnasigen Langgesicht des Cranachschen Bildes von 1504, man vergleiche die unruhige, bewegte Zeichnung des Nackten auf jenem Bilde mit der klaren Schlichtheit der Darstellung des Nackten auf Cranachs Bilde, man vergleiche die breite, alles Einzelne verschmähende Behandlung der Landschaft auf dem Kreuzigungsbilde mit der unendlich liebevoll bis zu jedem Kraut, jeder Blume und Beere durchgeführten Landschaft der Ruhe auf der Flucht; man vergleiche aber auch die grundverschiedene Farbenempfindung beider Bilder: es ist unmöglich, daß dieselbe Hand, die 1503 das Linnen so Braun in Braun gemalt hat, wie auf dem Schleißheimer Bild, auf dem nicht etwa ein vergilbter Firnis mitspricht, ein Jahr später das lichte, blauschattige Leinen der Ruhe auf der Flucht gemalt habe. Es ist undenkbar, daß demselben Farbentopf, wie das kalte Braun und Rot, das beide Bilder von 1503 beherrscht, die naturfrische grüne Landschaft, das warme Braun und leuchtende Rot des Bildes von 1504 entstammen. Dazu kommt die innere Verschiedenheit der geistigen Stimmung: auf der Cranachschen Ruhe auf der Flucht schon die gleichmäßige Ruhe, die Cranach später nie, selbst bei Darstellungen der Kreuzigung nicht, verlassen hat, auf der Schleißheimer Kreuzigung eine Leidenschaftlichkeit und ein inneres dramatisches Feuer, die Cranach stets fremd geblieben sind. Wenn die Schleißheimer Kreuzigung von 1503, was ich nicht in Abrede stellen will, dieselbe Hand zeigt, wie der Holzschnitt von 1502, so beweist nicht der Holzschnitt, daß das Gemälde von Cranach herrührt, sondern umgekehrt das Gemälde, daß auch

---

[1]) Der Zusammenhang Cranachs mit der „Donauschule" pflegt heute mit Recht noch stärker und nachdrücklicher betont zu werden.

der Holzschnitt diesem Meister nicht zugeschrieben werden darf. Ist das Gemälde von 1503 technisch doch auch viel routinierter und freier gemacht als die Ruhe auf der Flucht von 1504! Gewiß ist die Kreuzigung ein ausgezeichnetes Bild. Daß sie, wie andere annahmen, von Grünewald herrührt, dessen spätere Weise sie im Keime zeige, ist mir nicht überzeugend, jedenfalls aber wahrscheinlicher, als daß Cranach sie gemalt habe.[1])

Das nächste, mit den Anfangsbuchstaben von Cranachs Namen bezeichnete Gemälde ist die Enthauptung der heiligen Katharina von 1506 (Nr. 2 und 3) in der Dresdener Galerie. Der Zettel trägt die Buchstaben L. C. nebeneinander unter der Jahreszahl 1506. Die 5 der Jahreszahl ist rückläufig dargestellt; alles das kommt auf gleichzeitigen Holzschnitten des Meisters ebenso vor. Gleichwohl steht das Bild seiner wesentlichen Formensprache, Farbengabe und Pinselführung nach auf einem anderen Boden als die Ruhe auf der Flucht. So lange, schlanke Gestalten, wie auf diesem Bilde, treten sonst erst gegen 1516 bei Cranach auf; so locker und leicht, wie der landschaftliche Grund hier hingesetzt ist, findet er sich sonst bei Cranach kaum. Vor allen Dingen stimmt die übrigens feine Farbensprache dieses Bildes mit ihrem graugelblichen Gesamtton, mit dem verbrannten Rot, das sich auf den männlichen Köpfen über Nasen und Wangen verbreitet, mit den meisten ihrer Einzelakkorde weder zu der Farbengebung jener Ruhe auf der Flucht von 1504, noch zu der Färbung der späteren Bilder des Meisters. Doch ist das Bild zu gut, als daß man das Fremdartige, das es enthält, auf Rechnung einer Kopistenhand setzen könnte; vielmehr muß man durchaus daran festhalten, daß es das Urbild der beiden bekannten Kopien in Tempelhof und Wörlitz ist, die es mit dem Zettel L. C. 1506 wiedergegeben haben, aber auch den Namen des späteren Kopisten, Daniel Fritsch, hinzufügen. Daß ein anderer Meister als Cranach sich L. C. 1506 gezeichnet habe, ist von vornherein nicht besonders wahrscheinlich; an den Leipziger Meister Ludwig oder an Ludwig Keyser von Zeitz, den Cornelius Gurlitt ausgegraben hat, zu denken, liegt kein genügender Anlaß vor; bei näherem Zusehen lassen sich auch Cranachsche Züge genug in dem Bilde und in seinen Flügeln entdecken: in den Typen der bildnisartigen männlichen Köpfe, die das Bild füllen, so gut wie in dem Idealkopf der knienden Heiligen, der immerhin, wie auch die Köpfe der weiblichen Heiligen des

[1]) Die Kreuzigung und das Bildnis von 1503 hat zuerst Franz Rieffel auf Cranach zurückgeführt. Wilhelm Schmidt hat sich noch einmal in der Kunstchronik, Neue Folge XI, Sp. 144, Friedländer noch einmal im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XXIII, S. 228 (Berlin 1902), und im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVII, S. 170 für Cranachs Urheberschaft an diesen Bildern ausgesprochen. Am ausführlichsten hat Ed. Flechsig sie in seinen Cranach-Studien (I, 1900, S. 71—78) verteidigt. Meinen oben angeführten Gründen hingegen hat namentlich Hedwig Michaelson in ihrer Schrift Lukas Cranach d. Ä. (Leipzig 1902, S. 32—34) zugestimmt und ihnen einige neue Gründe hinzugefügt. Die Sicherheit, mit der Flechsig und Friedländer ihre Vermutung als erwiesene Tatsache hinstellten, hat inzwischen ihre Schuldigkeit getan. Ihre Ansicht ist für jetzt als Siegerin aus dem Kampfe hervorgegangen. Sogar ich selbst habe in meiner Geschichte der Kunst, III, S. 141 (1911) nicht mehr widersprochen. Änderte Cranach in jenen Jahren seinen Stil doch von Jahr zu Jahr! Und fragt man einem Bilde von der Bedeutung der Kreuzigung gegenüber doch mit einigem Rechte: „Wer sonst könnte es damals gemalt haben?“ An Grünewald denke natürlich auch ich längst nicht mehr. Als zwei fernere gleichzeitige Bilder, die die gleiche Hand zeigen, hatte Wilhelm Schmidt schon 1892 (Zeitschrift für bildende Kunst, III, S. 118) den heiligen Valentin in der Wiener Akademie und ein weibliches Bildnis im Schlosse zu Rudolstadt bezeichnet. Dornhöfer hat 1904 eine Kreuzigung im Schottenstift zu Wien hinzugefügt (Jahrbuch der K. K. Zentralkommission II, S. 177, Wien 1904). Trotz alledem halte ich, meinen oben stehenden Ausführungen entsprechend, die Frage immer noch nicht für endgültig entschieden.

ausgestellten Flügels, zu dem Typus des Wörlitzer Triptychons (s. unten) hinübergeleitet, und im Schloßberg des Hintergrundes der Landschaft so gut wie in den liebevoll durchgebildeten Blumen und Kräutern ihres Vordergrundes, der an den der Ruhe auf der Flucht von 1504 erinnert. Die Sonderklänge, die Cranach hier angeschlagen, lassen sich auch aus den neuen Eindrücken, die ihn zu Wittenberg bestürmten, erklären. Anfang 1505 trat er in den Dienst des sächsischen Kurfürsten. Daß damals Jacopo de' Barbari sich in Wittenberg befand, daß vielleicht Dürer selbst vor kurzem dortgewesen, daß gerade in Wittenberg sich damals große Stilwandlungen vollzogen, das alles hat Cornelius Gurlitt nachgewiesen. Die großen Stilverschiedenheiten zwischen der Ruhe auf der Flucht von 1504 und der Hinrichtung der heiligen Katharina von 1506 lassen sich daher auch bei der Annahme, daß beide Bilder von Cranach herrühren, recht wohl erklären. Ich gestehe, daß es für mich zu den Ergebnissen der Cranach-Ausstellung gehört, daß ich diese Annahme, besonders angesichts der deutlichen Bezeichnung des Bildes, nicht mehr für unmöglich, ja daß ich sie für notwendig erachte, es sei denn, daß ein anderer Meister L. C. nachgewiesen würde, der um 1506 ein so bedeutendes Bild dieser Richtung gemalt haben könnte.[1])

Die nächsten datierten und beglaubigten Gemälde Lukas Cranachs sind das bekannte Bildnis Christoph Scheurls aus dem Besitze des Freiherrn von Scheurl in Nürnberg und die lebensgroße Darstellung von Venus und Amor aus der Eremitage zu St. Petersburg (Nr. 4 und 5). Beide tragen die Jahreszahl 1509. Zu dem Bildnis Scheurls, das einmal von wunderbarer Einfachheit, Klarheit und Eindringlichkeit gewesen sein muß, will ich nur noch bemerken, daß ein kleiner Unterschied zwischen der Lesart der von Scheurl herrührenden Inschrift, die dieser selbst veröffentlicht hat, und der tatsächlich auf dem Bilde stehenden sich durch späteres Mißverständnis und dementsprechende Übermalung erklärt: in dem Satz „SI SCHEVRLVS TIBI NOTVS EST MAIOR“ stand ursprünglich, wie Scheurl angibt und man noch sehen kann, nicht „MAIOR“, sondern „VIATOR“, als Anrede an den „Wanderer“. Von größerer Wichtigkeit für die Entwicklungsgeschichte des Meisters ist die Petersburger Venus. Beide Bilder sind die ersten bekannten Gemälde, die außer den Buchstaben L. C. und der Jahreszahl das Wappen und Werkstattszeichen des Künstlers, die geflügelte Schlange mit dem Ring im Munde, zeigen. Von den Holzschnitten des Meisters tragen nur Der heilige Christoph (B. 58) und Venus und Amor (B. 113) das Schlangenzeichen schon neben der Jahreszahl 1506. Flechsig führt aber eine Reihe beachtenswerter Gründe dafür an, daß die Jahreszahl auf diesen Blättern in irgendeiner unaufgeklärten Absicht oder aus irgendeinem Versehen verwechselt worden und tatsächlich 1509 zu lesen sei. Allerdings könnte auch Cranach selbst diese Blätter erst später mit der Zahl 1506 bezeichnet haben, vielleicht aus guten Gründen. Jedenfalls ist es wahrscheinlicher, daß Cranach die Flügelschlange, erst nachdem er sie 1508 (nach Flechsig erst 1509) als Wappen erhalten, auf seinen Werken angebracht, als daß er sie nur auf jenen beiden Holzschnitten (man sieht nicht ein, aus welchem Grunde) schon drei Jahre früher angebracht haben sollte. Das große Petersburger Gemälde ist eben deshalb von so großer Wichtigkeit, weil es uns beglaubigte Typen des Meisters von 1509 vor Augen stellt. Daß der Kopftypus dieser Venus von 1509 eine natürliche Weiterbildung des Kopftypus der Madonna von 1504 ist, wird jeder zugeben. Beschreiben ließe er sich kaum mit anderen Worten als

---

[1]) Daß dieses Bild, dessen linker Flügel sich bekanntlich in Lützschena bei Leipzig befindet, ein eigenhändiges Werk Cranachs ist, wird heute von keiner Seite mehr bestritten. Einen besonderen Aufsatz Über Cranachs Katharinenaltar von 1506 veröffentlichte Max J. Friedländer in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XXII, S. 25, Leipzig 1910.

diesen. Auch der nackte Körper der Venus ist kaum freier und „italienischer“ behandelt, als die Kinderkörper auf dem Bilde von 1504. Der Kopf des Amor mit seinem braunen Kraushaar, seiner Stumpfnase und seinen vortretenden Lippen, den man sogar als „negerhaft“ bezeichnet hat, ist germanisch-individueller, als die Engelköpfe von 1504. Wenn man also italienische Einflüsse in der Venus von 1509 zu erkennen meint, so ist das zunächst nur insofern richtig, als diese sich schon im Bilde von 1504 fanden; doch ist zuzugeben, daß die Einflüsse Jacopo de' Barbaris und anderer italienischer Stecher, vielleicht auch die Eindrücke, die Lukas Cranach 1508 in den Niederlanden empfangen hat, inzwischen auf die Durchbildung des nackten weiblichen Körpers in etwas mehr italisierendem Sinne eingewirkt haben mögen. Jedenfalls enthalten die späteren Pseudogrünewaldwerke, in denen von einigen Seiten ein besonderer oberitalienischer Einfluß hervorgehoben wird, keine Spur von größerer italienischer Einwirkung als dieses sicher eigenhändige Werk Cranachs von 1509.[1])

Von besonderer Wichtigkeit war es mir, die Petersburger Venus auf der Dresdener Ausstellung zu sehen, weil ich hoffte, mit ihrer Hilfe werde sich feststellen lassen, ob ein paar andere Bilder dieser Zeit wirklich von Cranach herrührten oder nicht. Diese Hoffnung hat sich meiner Ansicht nach erfüllt. Es wird fortan unmöglich sein, die vierzehn Nothelfer der Torgauer Marienkirche (Nr. 98) und das köstliche Triptychon von Wörlitz (Nr. 127), die beide durch Otto Nahler, den ausgezeichneten Restaurator der Dresdener Galerie aus ziemlich verwahrlostem Zustande trefflicher Erhaltung zurückgegeben worden sind, aus den Werken Cranachs zu streichen.

Das Torgauer Bild stammt von einem Altar, der 1505 bestellt worden ist. Das Gemälde kann aber recht gut erst einige Jahre später ausgeführt worden sein. Das ausgezeichnete Wasserfarbenblatt des Weimarer Museums, das gleichzeitig im Dresdener Kupferstichkabinett ausgestellt war, ist eine ausgeführte Studie zu dem Kopfe des heiligen Christophorus auf dem Bilde. Die Studie ist L. C. und wahrscheinlich doch auch 1505 bezeichnet. Von der letzten Ziffer ist nur der Haken unten links erhalten. Die Studie ist lebendiger als der etwas verändert ausgeführte Kopf. Im übrigen sind die Halbfiguren der vierzehn Nothelfer auf dem Bilde etwas kompositionslos gedrängt, aber doch dekorativ wirksam angeordnet und in lebhaften Farben mit Blattgoldzutaten ausgeführt. Die Köpfe der zwölf männlichen Heiligen, die zum Teil den spitznasigen frühcranachischen Typus zeigen, sind gut, wenn auch etwas summarisch modelliert. Die beiden weiblichen Heiligen aber zeigen einen besonderen Typus, der einerseits im Übergang von der Madonna von 1504 zur Venus von 1509 steht, anderseits besonders stark durch die Frauentypen der Stiche Jacopo de' Barbaris beeinflußt ist. Man vergleiche Nr. 2, 3, 6, 10, 18, 24 der Kristellerschen Ausgabe Barbaris. Alle vierzehn Heiligen tragen jene kurzen, goldenen Strahlenkreise, die bis 1515 für Cranach charakteristisch sind. Margaretas Drache beherrscht mit mächtigen Fledermausflügeln die rechte Hälfte des oberen Teiles des Bildes. Die Trefflichkeit seiner Ausführung mußte Aufsehen erregen. Das Bild mag, wie auch Friedländer annimmt, um 1507 gemalt sein. Später ist es keinesfalls.

---

[1]) Ein wichtiges, erst nach der Cranach-Ausstellung aufgetauchtes Werk des Meisters, das sich hier anschließt, ist der 1505 von Friedrich dem Weisen und seinem Bruder Johann dem Beständigen gestiftete, 1509 vollendete Annenaltar der Marienkirche in Torgau, den Franz Rieffel (Der neue Cranach im Städelschen Institut) in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XVII, S. 269 (1906), in dem vor einigen Jahren für die Frankfurter Sammlung erworbenen, bereits renaissancemäßig ausgestatteten Altar mit der heiligen Sippe und den Stiftern wieder nachgewiesen hat. Andere, damals noch nicht bekannte frühere Werke des Meisters sind Wilhelm Schmidts Altärchen, das er in der Kunstchronik, Neue Folge XV, Sp. 454 (1904) besprochen hat, und die Kreuztragung in der Kirche des Sonnensteins bei Pirna, über die Hermann Hieber in der Kunstchronik, Neue Folge XXII, Sp. 374 (1911) berichtet hat.

Die Vorzüglichkeit des Drachens aber erklärt vielleicht, wie man darauf kam, Cranach ein ähnliches Ungetüm zum Wappen zu geben.

Das Triptychon aus dem gotischen Hause zu Wörlitz, dessen Mittelbild die Verlobung der heiligen Katharina in lebensgroßen Halbfiguren auf dunklem Grunde zeigt, wird zwar im Hosäusschen Kataloge der Wörlitzer Sammlung als „ein Prachtwerk Cranachscher Kunst" anerkannt, ist aber bis in die neueste Zeit herein von der Cranachliteratur nicht gewürdigt worden. Schuchardt nennt es gar nicht. Betrachtet man es im Zusammenhang mit den übrigen Werken, die wir bisher kennen gelernt haben, so wird man doch bald zu der Überzeugung gelangen, daß wir es hier in der Tat mit einem Meisterwerke Cranachs zu tun haben. Auf Cranachs Werkstatt weisen schon die beiden Stifterbildnisse auf den Flügeln hin, die in den Köpfen fast genau mit den Bildnissen Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen auf dem bezeichneten Cranachschen Kupferstiche von 1510 übereinstimmen, aber die Fürsten noch in etwas jüngerem Alter darstellen. Das Bild dürfte 1508, wenn nicht noch ein Jahr früher, entstanden sein. Es zeigt wohl die frühesten gemalten Bildnisse der Fürsten, die aus der Werkstatt hervorgegangen sind; die Farbenpracht, mit der die Gewänder der Schutzheiligen, des heiligen Bartholomäus bei Friedrich dem Weisen, des heiligen Jakobus bei Johann dem Beständigen, ausgestattet sind, entspricht der Bedeutung, die der Ausführung des Werkes beigelegt worden sein muß. Die Zusammenstellung von kostbarem Ultramarinblau mit Orangegelb in der Kleidung des heiligen Jakobus findet sich so bei Cranach nicht wieder. Es war offenbar die Absicht des Meisters und seiner Auftraggeber, daß hier an den Farben nicht gespart werde. Daß in jener frühen Zeit ein anderer als der Meister selbst dieses wichtige Fürstenbild zu Wittenberg ausgeführt habe, ist auch von vornherein unwahrscheinlich. Auch der Stil des Bildes weist bei näherem Studium durchaus auf Cranach hin. Der „italisierende" Typus der Madonna, den man doch wohl mit Unrecht gerade als luinesk angesprochen hat, steht zugleich dem der knienden heiligen Katharina von 1506 und dem der Petersburger Venus von 1509 nahe. Die Köpfe der Engel, die neben dem Haupte der Madonna schweben, gleichen dem des Petersburger Amor; die Köpfe der heiligen Katharina und der heiligen Barbara klingen schon an spätere Typen Cranachs an, z. B. an die Katharina des Karlsruher Bildes (Nr. 111 der Ausstellung), dessen Eigenhändigkeit freilich nicht ganz überzeugend ist. Auch die eigentümliche Gestaltung der Augensterne, die hervortreten, als wollten sie herausfallen, ist dem Wörlitzer Bild nicht allein eigentümlich, sondern wiederholt sich auf anderen frühen Werken Cranachs, z. B. schon an den weiblichen Heiligen des Torgauer Bildes und auch an dem Breslauer Dombild, der lieblichen Madonna unter den Tannen.

Diese Madonna unter den Tannen (Nr. 71) hat als das nächste bezeichnete Bild Cranachs zu gelten. Seinen Siegelring mit der Flügelschlange und den Buchstaben L. C. hat er hier links auf die Brüstung gemalt. Vor 1509 ist das Bild also keinesfalls gemalt worden. Da der Typus der Madonna sich hier etwas verändert, indem eher die Stirn vortritt, das Untergesicht sich zurückzieht, wird man sie sich ein Jahr nach 1509, also um 1510, entstanden denken. Die üppige, reiche Landschaft steht hier wieder auf demselben Boden, wie die der Ruhe auf der Flucht von 1504. Die kühle Farbenfrische, die das vorzüglich erhaltene Bild auszeichnet, wird auf eine wohlgelungene Abnahme des alten Firnisses zurückzuführen sein. Die Durchführung ist von großer Kraft und zugleich von großer Feinheit. Die feinen Lichtstrahlenkränze um Marias und des kleinen Heilands Haupt sind nicht mit wirklichem Gold, sondern mit gelber Farbe dargestellt.

Fürs Studium der weiteren Entwicklungsgeschichte Cranachs ist es schade, daß der erbetene Flügel mit den beiden Fürstenbildnissen aus dem Altarwerk der Kirche zu Neustadt an der Orla, ein nach den Urkunden um 1512, aber jedenfalls

nicht völlig eigenhändig gemaltes Werk, nicht für die Ausstellung zu erlangen gewesen ist. Die nächsten datierten und bezeichneten Werke Cranachs sind die kostbaren lebensgroßen Bildnisgestalten des historischen Museums zu Dresden,[1]) die den Herzog Heinrich den Frommen und seine Gemahlin Katharina von Mecklenburg (Nr. 6 und 7), darstellen. Sie sind noch mit L. C. und der Schlange neben der Jahreszahl 1514 bezeichnet. An der Darstellung der reichen Gewänder, in denen das Blattgold nicht gespart ist, mögen Gesellen geholfen haben. Die Köpfe des Fürstenpaares, ihre Hände und ihre Lieblingshunde, die zu ihren Füßen stehen, aber zeigen den bereits zweiundvierzigjährigen Meister in der vollen Kraft seiner Pinselführung.

Eine etwas größere Anzahl erhaltener Bilder des Meisters trägt die Jahreszahl 1515. Ausgestellt waren von diesen der Dresdener Christus an der Säule (Nr. 8) mit vier anbetenden Heiligen und das feine, wenn auch nicht in seiner vollen Ursprünglichkeit erhaltene Kreuzigungsbild der Frau Wesendonck in Berlin; dazu eine Photographie nach dem Doppelbild der Heiligen Hieronymus und Leopold aus der Wiener Galerie. Die weiblichen Kopftypen runden sich jetzt mehr ab und nähern sich leise der späteren Durchschnittsform der Cranachschen Köpfe; dabei bleibt, wie stets bei Cranach, den Frauenköpfen eine Neigung zu typischer Gestaltung, während die Männerköpfe größere individuelle Verschiedenheiten zeigen. Die Modellierung des Fleisches wird eindringlicher, die Bewegungsmotive zeigen eine Neigung, ihre Eckigkeit abzustreifen. Auf dem Dresdener Bilde von 1515 tragen die Heiligengestalten noch alle die unauffälligen Goldstrahlen ums Haupt, die wir bisher überall bei Cranach gefunden haben; auf dem Wesendonckschen Kreuzigungsbilde aber sind sie daraus verschwunden, und sie kehren von nun an auf eigenhändigen Bildern Cranachs, wenigstens in dieser Gestalt nicht, auf seinen Madonnenbildern überhaupt nicht, wieder. Die Behandlung der Heiligenscheine gehört meines Erachtens nicht zu den Äußerlichkeiten, in denen ein Künstler heute so, morgen anders und übermorgen wieder wie vorgestern verfährt. Hier liegt eine Empfindung zugrunde, die der künstlerischen oder gar religiösen Überzeugung entspringt. Ich glaube daher mit Sicherheit annehmen zu können, daß die Bilder Cranachs, die den aus kleinen Goldstrahlen bestehenden Heiligenschein zeigen, bis etwa Mitte 1515 entstanden, daß die Bilder, die den Heiligenschein aufgegeben haben, nach dieser Zeit entstanden sind. Andere stilistische Merkmale bestätigen diese Beobachtung.

Dazu hat Fräulein Hedwig Michaelson, wie sie mir gütigst mitteilt, gefunden, daß zwischen 1509 und 1515 der Cranachsche Faltenwurf allmählich seine Unruhe und Vielfaltigkeit abstreift, um zu größerer Ruhe hindurchzudringen. Alle derartigen Einzelheiten der Darstellungsweise sind entwicklungsgeschichtlich zu berücksichtigen, leiten jedoch leicht irre, wenn man sich ausschließlich an eine von ihnen hält.

Die älteste Renaissancearchitektur auf einem der ausgestellten Gemälde Cranachs findet sich auf dem Dresdener Ecce-Homo von 1515, wenn nicht der Bethlehemitische Kindermord derselben Sammlung noch etwas früher entstanden ist. Auf den Holzschnitten Cranachs kommen Renaissancemotive zuerst auf der großen Enthauptung Johannes des Täufers (B. 60) vor, wenn anders Flechsig recht hat, dieses Blatt wegen seiner Bezeichnung mit L. C. ohne Schlange vor 1509 zu setzen. Bei Hans Burgkmair finden sich Renaissancemotive ja auch noch einige Jahre früher.

Versuchen wir nun, die meistens nicht beglaubigten, jedenfalls nicht datierten Bilder der Cranach-Ausstellung, die zwischen der Petersburger Venus von 1509, bzw. dem Breslauer Dombild und den genannten Bildern von 1515 entstanden sind, aneinanderzureihen, so tun wir besser, von einer Verteilung dieser Bilder auf die einzelnen Jahre, die doch mehr oder weniger auf ein Ratespiel hinausliefe, vor der Hand noch abzusehen. Zu den wichtigsten dieser Werke gehört der anmutig-herbe

[1]) Seit 1905 in der Kgl. Gemäldegalerie.

kleine Flügelaltar des Merseburger Doms, den meines Wissens zuerst Flechsig für den älteren Cranach selbst in Anspruch genommen hat (Nr. 52). Die Außenseiten der Flügel werden von einem guten Gesellen herrühren. Die Eigenhändigkeit der Innenbilder aber scheint mir unzweifelhaft zu sein.[1]) Das Mittelbild zeigt noch den schwarzen Grund des Wörlitzer Triptychons. Den Typen nach dürfte das Merseburger Werk aber doch einige Jahre jünger sein als das Wörlitzer. Vielleicht schließt es sich dem Alter nach dem schönen großen Madonnenbild aus dem Besitze des Freiherrn von Heyl in Darmstadt (Nr. 116) an. In schlichter, ernster Größe hebt auf diesem Bilde die mütterlich besorgte Frauengestalt, die, von ihrem ruhig geworfenen blauen Mantel umwallt, auf einer Holzbank sitzt, sich von der einfach großen Landschaft ab, die von der Felsenburg zur Linken beherrscht wird. Daß das Bild ein eigenhändiges frühes Werk Cranachs sei, hat meines Wissens kein Kenner auf der Dresdener Ausstellung bezweifelt. Es mag zwischen 1511 und 1513 gemalt sein. — Etwa derselben Zeit oder einer noch früheren wird auch die kleine Vermählung der heiligen Katharina der Karlsruher Sammlung angehören, deren Eigenhändigkeit mir wegen der etwas mechanisch platten Art ihrer Pinselführung nicht zweifellos erscheint.[2]) Die Typen des Bildes erinnern noch an diejenigen des Wörlitzer Altars. Von großen Bildern schließen sich hier dann die Zeitzer Flügel an: das Bild des lebensgroßen, feierlich segnend in priesterlich-königlicher Gewandung dastehenden Heilands (Nr. 112), das noch der Nikolaikirche zu Zeitz gehört, und die Heilige Anna Selbdritt (Nr. 142) des Berliner Museums, die ebenfalls aus Zeitz stammt. Daß beide Bilder, trotz ihrer verschiedenen Größe, ursprünglich zusammengehört haben, ist in Dresden deutlich hervorgetreten. Gerade sie zeigen, wie Cranach um 1513 malte, wenn er lebensgroße Gestalten eigenhändig ausführte. Die feierliche Christusgestalt, deren zinnoberroter, mit echt goldenem Besatz geschmückter Mantel sich prächtig vom hellblauen Grunde abhebt, gehörte zu den wirksamsten Erscheinungen der Ausstellung. — Abgesehen von den Scheibenheiligenscheinen der großen heiligen Anna Selbdritt aus Zeitz, verwenden alle diese Bilder jenen kurzen Strahlenheiligenschein; und schon seinetwegen müssen zu den Bildern, die bis Mitte 1515 entstanden sind, die erst seit kurzem Cranach zugeschriebene Anbetung der Könige (Nr. 113) des Leipziger Museums, der Christus am Ölberg (Nr. 76) der Dresdener Galerie und die kleine Heilige Nacht (Nr. 90) des Herrn von Kaufmann in Berlin gezählt werden, wogegen die prächtig durchgeführte, trefflich bezeichnete Anbetung der Könige (Nr. 78) des Gothaer Museums, die Ihr Kind stillende Madonna (Nr. 138) der Darmstädter Galerie und die ebenfalls erst durch Flechsig Cranach zurückgegebene Dreieinigkeit (Nr. 153) des Leipziger Museums, schon weil ihnen die Heiligenscheinstrahlen fehlen,[3]) nicht vor der zweiten Hälfte des Jahres 1515, freilich aber, ihren Frauentypen nach zu urteilen, auch nicht viel später entstanden sein werden. Schwerlich vor 1515 ist das kleine Bild der Koburger Feste entstanden, das Adam und Eva darstellt (Nr. 107). Ein männliches Bildnis des Meisters aus dieser Zeit wird das wirkungsvolle Brustbild Friedrichs des Weisen im Haarnetz (Nr. 74) aus dem Besitze Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Georg zu Dresden sein, wogegen das gut modellierte weibliche Bildnis (Nr. 122) aus dem Kgl. Schlosse in Berlin schon etwas früher entstanden sein mag. Die gekrönte Madonna auf der Mondsichel mit dem anbetenden Friedrich dem Weisen, hinter dem wie stets sein

---

[1]) Flechsig (Cranach-Studien, S. 99) hält das Werk für eigenhändig um 1514; Fräulein Michaelson (Lukas Cranach, S. 36, Anm. 2) spricht es Cranach ab.

[2]) Flechsig (Cranach-Studien 1, S. 79) läßt dieses Bild, an dessen Eigenhändigkeit er festhält, gleich auf die Ruhe vor der Flucht von 1504 folgen; Fräulein Michaelson (a. a. O., S. 36) beurteilt es wie ich.

[3]) Vgl. R. Wustmanns urkundlichen Beweis für die Richtigkeit meiner Zeitbestimmung in der Kunstchronik, Neue Folge XX, Sp. 300 (1909).

Schutzheiliger Bartholomäus steht (Nr. 128), muß dem Ende dieser Epoche, etwa dem Jahre 1515, angehören. Daß dieses öfter genannte, Herrn Geheimen Hofrat Schaefer in Darmstadt gehörende wichtige Bild von Cranach herrührt, wird nach der Dresdener Ausstellung niemand mehr leugnen. Der hochstirnige Typus der Madonna erinnert schon ganz an die Frauentypen des bezeichneten und datierten Wörlitzer Bildes von 1516. Der Stifter ist offenkundig Friedrich der Weise. Die Goldstrahlen der Himmelsglorie umgeben hier die ganze Gestalt der Maria.

Zu den Gemälden dieses Zeitraums, die das Licht der Ausstellung dem Meister nicht näher gebracht, sondern von ihm entfernt haben, gehören zunächst die Chemnitzer Flügel (Nr. 150 und 151), die eine Heidenpredigt in einer Kirche und das Martyrium der sieben Söhne der heiligen Felicitas darstellen. Einige Kenner haben Werke Cranachs aus dieser Zeit in ihnen erkennen wollen. Aber diese kurzen, plumpen Gestalten, diese unbeholfenen, vielfach verzerrten Bewegungsmotive, diese breite, volle Pinselführung, diese tonvolle dekorative Farbengebung weisen in ihrer keineswegs reizlosen Eigenart überhaupt kaum auf die Wittenberger Werkstatt hin.[1]) Eher zeigt die Chemnitzer Halbrundtafel mit dem Zeugentod des heiligen Jakobus (Nr. 149), zu der die in Chemnitz zurückgebliebene Dreieinigkeit stimmt, Anklänge an Cranachs Werkstatt. Daß jene Flügel und diese Stücke demselben Altar angehört haben müssen, ist nämlich keineswegs einleuchtend. — Deutlich auf Cranachs Werkstatt weist das dreiteilige Altarwerk der Nikolaikirche zu Jüterbog (Nr. 108) hin, das sich freilich noch der alten Strahlenheiligenscheine bedient, aber schwerlich vor 1515 entstanden ist. Die Gesellen brauchen dem Meister in der Aufgabe des Heiligenscheins ja nicht sofort gefolgt zu sein. Ein eigenhändiger Entwurf Cranachs muß zugrunde liegen; an der Ausführung aber, deren grelle Farbigkeit und leere Malweise auffällt, kann der Meister keinen wesentlichen Anteil gehabt haben. Im Dämmerlicht der Kirche wirkt dieses Bild ausgezeichnet, so daß treffliche Kenner wie Scheibler und Janitschek, die es dort gesehen, es für eigenhändig erklärt haben; auch mir ist es erst, als ich es in Dresden neben anderen wiedersah, zum Bewußtsein gekommen, daß es für des Meisters eigene Hand zu äußerlich dekorativ behandelt ist. Aber daß es aus der Werkstatt des Meisters stammt, halte ich für unzweifelhaft.

Erwägt man, rückblickend, daß die große Mehrzahl der bisher besprochenen, bis zum Ende des Jahres 1515 entstandenen Gemälde der Ausstellung, in denen jetzt nahezu von allen Kennern eigenhändige Werke Lukas Cranachs d. Ä. erkannt werden, ja, daß sogar die beglaubigten und bezeichneten Werke dieser Reihe noch von Schuchardt, der vor einem Menschenalter der beste Kenner Cranachs war, mit Stillschweigen übergangen wurden, wie auch unsere neueren Geschichten der Malerei nur etwa die Hälfte von ihnen kennen und nennen, so wird man dem Dienste, den die Cranach-Ausstellung der Erforschung der Weiterentwicklung Cranachs von 1504 bis 1515 geleistet hat, seine Anerkennung nicht versagen.

II

Die Jahre von 1516 bis 1520 bringen eine Reihe reifer Werke Cranachs, die sich der Art seiner späteren Zeit immer mehr nähern. An der Spitze dieser Gemälde steht die bezeichnete und datierte Verlobung der heiligen Katharina von 1516 aus dem gotischen Hause zu Wörlitz (Nr. 10). Die fünf Frauen, die hier in reicher, fein ausgeführter Landschaft um den Jesusknaben beschäftigt sind, zeigen alle eine übermäßige Länge, alle den gleichen Typus, die hohe, vorspringende Stirn, der, bei etwas eingezogener Nasenwurzel, leicht vortretende Lippen entsprechen. Das Bild, das eine köstliche Ruhe und Heiterkeit atmet, ist mit der größten Liebe und Sorg-

[1]) Von Flechsig (Cranach-Studien, S. 97—98) nicht überzeugend den eigenhändigen Werken Cranachs zugesellt.

falt durchgeführt. Von den nicht datierten Bildern, die durch dieses wichtige Werk Cranachs beglaubigt oder doch datiert werden, schließt sich die schon genannte Madonna auf dem Halbmond bei Herrn Geheimen Hofrat Schaefer in Darmstadt nach rückwärts, schließen sich die beiden Dresdener Flügel mit der heiligen Barbara und der heiligen Katharina (Nr. 129 und 130), die durch die Zusammenstellung endgültig für Cranach gerettet wurden, nach vorwärts an es an. Die Köpfe der Dresdener Bilder gehören zu dem feinsten, was Cranach in dieser Zeit ausgeführt hat. Die übermäßige Länge ihrer Körper entspricht derjenigen der heiligen Katharina auf dem Wörlitzer Bilde, die, wenn sie aufstünde, noch länger wäre, als ihre Schwestern in Dresden.

Die Jahreszahl 1516 trägt auch die Beweinung Christi (Nr. 154) des Breslauer Museums. Das schwache Bild ist, was ich, als ich meinen Ausstellungskatalog schrieb, noch nicht wissen konnte, eine wahrscheinlich in Schlesien angefertigte, in Ölfarben übersetzte Kopie nach dem Cranachschen Holzschnitt B. 18, der als Nr. 188 in Dresden mit ausgestellt war; es hat also nur äußerst mittelbar etwas mit Cranach zu tun. An die Wörlitzer Verlobung der heiligen Katharina von 1516 schließt sich dann, vermutlich um 1517 entstanden, das anmutige Bild des gleichen Gegenstandes an, das zu den Zierden des Nationalmuseums von Budapest gehört (Nr. 73). Die fünf Jungfrauen heben sich hier farbig wirksam von einer zur Erde herabgestiegenen, den größten Teil der Landschaft verdeckenden schwarzen Wolkenwand ab, hinter der nicht drei, sondern sechs Englein hervorblicken. Die heilige Katharina gleicht noch ganz derselben Heiligen des Wörlitzer Bildes. Die Madonna aber zeigt schon wieder einen veränderten, eigentlich derberen, wenn auch weniger individuellen Typus, der sich in der heiligen Dorothea wiederholt und zu demjenigen der Glogauer Madonna von 1518 hinüberleitet. — Dem Jahre 1517 möchte ich auch das Sechsheiligenbild (Nr. 137) des Darmstädter Museums zuschreiben, das mit seinen sechs Männergestalten wohl nur deshalb nicht allen absolut cranachisch erscheint, weil wir gewohnt sind, die Bilder des Meisters gerade dieser Zeit nach ihren Frauentypen zu beurteilen. Die Länge der Gestalten erinnert an das Proportionsgefühl, dem der Meister um 1516 nachgab. Die Flachbogenarchitektur mit kreisrunden Öffnungen in Bogen hat Cranach auf dem Zwickauer Bilde von 1518 wieder verwandt. — Aus derselben Zeit muß auch, nach dem Typus der Eva zu urteilen, der Sündenfall des Braunschweiger Museums (Nr. 72) stammen. Mir scheinen dieser Adam und diese Eva zu den vorzüglichsten nackten Körpern zu gehören, die Cranach gemalt hat; und die Malerei ist so sorgfältig und liebevoll durchgeführt, wie nur in den besten eigenhändigen Werken des Meisters. — Ziemlich reich an beglaubigten Werken ist das Jahr 1518. Der Zwickauer Altar (Nr. 100), der dieser Zeit angehört, ist leider zu schlecht erhalten, um als maßgebend gelten zu können, wahrscheinlich auch teilweise Gesellenarbeit. Doch sind die Bildnisse Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen auf den ausgestellten Flügeln dieses Altarwerks lehrreich für die Entwicklungsgeschichte dieser beiden oft dargestellten Fürstenköpfe und sind die Kehrseiten, die den Heiland am Ölberg und am Kreuze zeigen, bedeutsam zur Kennzeichnung des Mangels an Pathos, der Cranach selbst bei der Darstellung der leidenschaftlichsten Vorgänge eigentümlich bleibt. Von Cranachs datierten Madonnen von 1518, deren farbigste und prächtigste sich im Besitze des Großherzogs von Sachsen befindet, war nur das feine kleine Glogauer Dombild (Nr. 12) ausgestellt. Das Bild zeigt einen zauberhaften Zusammenklang der satten Färbung der Gewandung der Madonna mit der leuchtenden Landschaftsferne, in deren Flußtal schimmernd blaues Wasser aufblinkt. Aber der liebenswürdige Madonnenkopf neigt schon zu konventioneller Auffassung. — Als gutes Beispiel der etwas trockenen Behandlung des Nackten, die Cranach selten verleugnet, mag dann die ruhende Quellnymphe von 1518 (Nr. 13) der Schubartschen Sammlung gelten.[1]) Im

[1]) Jetzt im Leipziger Museum.

Kopftypus überwiegt die Stirn nicht mehr, wie um 1516; im Gegenteil, das Untergesicht wird länger, und im ganzen entwickelt die Kopfform sich zu der richtigen Tête carrée, die Cranach seit dieser Zeit bevorzugt. Die Augen liegen aber noch in einer geraden Linie. Der merkwürdige, der Renaissance-ornamentik des Brunnens sich anschmiegende Schlangenflügel der Bezeichnung rührt in dieser Gestalt schwerlich vom Meister selbst her, dessen eigener Hand das Bild gleichwohl nicht abgesprochen werden darf. — Wie Cranach um 1518 Darstellungen mit vielen kleineren Figuren malte, zeigt die bekannte Schmidtburgsche Gedächtnistafel des Leipziger Museums, die den Sterbenden darstellt.[1]) Für die Komposition als Ganzes braucht man im künstlerischen Sinne nicht viel übrig zu haben; die Einzelköpfe aber sind mit einer Sorgfalt behandelt, die sich nur in eigenhändigen Bildern des Meisters findet. — Wie dieser um 1518 Bildnisse malte, würde uns vielleicht das erst vor kurzem hervorgeholte Brustbild des Gerhard Volk (Nr. 109) im Leipziger Museum zeigen, wenn die Oberfläche dieses Bildes besser erhalten wäre. — Von den undatierten Bildern gehört nach Maßgabe der Glogauer Madonna zunächst die feine, etwas verblaßte Karlsruher Madonna (Nr. 79) ins Jahr 1518; aber selbst die schon erwähnte größere Darmstädter Madonna (Nr. 138), die ihr Kind stillt, scheint mit ihrem Typus und der Behandlung ihrer Landschaft nach dem Jahre 1518 näher zu stehen als dem Jahre 1515. Ihr Firnis ist nur vergilbter als derjenige des Glogauer Bildes. Um 1518 dürfte auch das gute Dresdener Exemplar des Abschieds Christi von seiner Mutter (Nr. 75) entstanden sein, das andere einige Jahre früher ansetzen; das große Bild des gleichen Gegenstandes mit der Jahreszahl 1521 in der Berliner Klosterkirche, das ich freilich nicht als völlig eigenhändige Arbeit anerkennen kann, zeigt schon etwas veränderte Typen. — Nach Maßgabe des kleinfigurigen Bildes des Sterbenden werden dann auch die ausgestellten kleinen Kreuzigungsbilder der Zeit zwischen 1515 und 1520 angehören, ohne daß ich sie näher datieren möchte. Von der Wesendonckschen Kreuzigung von 1515 (Nr. 9) zeigen sie alle schon einen merklichen Abstand. Das Straßburger Bild (Nr. 110) ist das älteste von ihnen, das Bild des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M. (Nr. 77), das allein ich für unbedingt und durchweg eigenhändig halten möchte, das jüngste und gleichwohl das reizvollste. Die kleine heilige Magdalena des Herrn Vincenz Mayer in Freiburg i. B. (Nr. 84), deren Feinheit durch die Fülle eines schweren goldigen Firnisses hindurchschimmert, möchte ich demnach auch vor 1520 entstanden glauben. Eine Weiterbildung des Typus der Quellnymphe von 1518 zeigt die bezeichnete Lucrezia der Koburger Feste (Nr. 86).[2]) Trotz der ausgebildeten Tête carrée dieser stolzen Römerin, ist sie eine anmutige Erscheinung. Das warm pulsierende individuelle Leben der früheren Bilder Cranachs fehlt hier freilich schon. Ein gewisser Zug akademischer Kälte und Glätte macht sich in der Stellung und in der Formengebung der nackten Halbfigur bemerkbar. Daß sie sich nicht wirklich ersticht, sondern nur so tut, als stoße sie sich den Dolch in die Brust, teilt sie mit allen übrigen Lucrezien Cranachs, dessen Sache die Darstellung einer Augenblickshandlung nun einmal nicht war. Aber wie das blühende Fleisch sich im Ton von dem „gewässerten“ zinnoberroten Vorhang hinter ihr, von dem grünen Samtmantel neben ihr und von der leuchtenden Flußtalferne, zu der der Blick hinausschweift, abhebt, das ist doch die Leistung eines ganzen Meisters, und die äußerst feine, wenn auch etwas glatte Durcharbeitung des Kopfes und des Haupthaars stimmt durchaus damit überein. Das Bild wird um 1520 entstanden sein.

[1]) Vgl. übrigens Jul. Vogel zur Cranach-Forschung; in Kunstchronik, Neue Folge XX, Sp. 300; Leipzig 1909.

[2]) Von Flechsig (Cranach-Studien, S. 229) früher auch für ein vortreffliches Werk Lukas Cranachs d. Ä. gehalten, seit der Cranach-Ausstellung mit Gründen, denen ich mich nicht anschließen kann, auf Hans Cranach zurückgeführt.

Lehrreich ist es, auf den Bildern die Kleider- und Vorhangstoffe zu verfolgen, die in Cranachs Atelier zur Nachbildung vorhanden gewesen sind. Seit 1515 trifft man auf einen dunklen Purpursamtstoff, der z. B. in den Kleidern der Wesendonckschen Kreuzigung von 1515, in einer Decke am Gebetpult des Stifters auf dem Schaeferschen Madonnenbilde, in den Kleidern der Mayerschen Magdalena, der Dorothea auf dem Wörlitzer Bilde von 1516, der Barbara des Dresdener Flügels und im Königsmantel der Gothaer Anbetung der Könige wiederkehrt. Bald gesellt sich ihm ein grüner Samtstoff zu. Hinter den Stiftern der Zwickauer Flügel treten sie beide nebeneinander in den nebeneinander hängenden Vorhängen auf. Die Magdalena, die auf der Wesendonckschen Kreuzigung das Purpursamtkleid trägt, ist auf der Frankfurter, wie auf der von Kaufmannschen Kreuzigung (Nr. 115), in grünen Samt gekleidet. In besonderer Leuchtkraft tritt dieser grüne Samt, wie bemerkt, im Mantel der Koburger Lucrezia auf; und hier wird ihm im Vorhang jetzt besonders wirksam ein zinnoberroter, moiréartig schillernder Plüschstoff entgegengesetzt.

Dieser zinnoberrote Stoff hebt sich ebenfalls in dem Bamberger Bilde von 1520, das die Verehrung des heiligen Bischofs Wilibald und der heiligen Äbtissin Walburga (Nr. 101) durch den Stifter darstellt, von einem grünen Vorhang ab. Dieses Bamberger Bild von 1520 führt uns mitten in die Pseudogrünewaldfrage (s. oben S. 207 ff.) hinein. Die bisher genannten Gemälde, die früher dem Pseudogrünewald gegeben wurden, wie die Madonna auf dem Halbmond bei Herrn Geh. Hofrat Schaefer in Darmstadt, die ihr Kind stillende Madonna der Darmstädter Galerie, die beiden Dresdener Flügel mit der heiligen Katharina und der heiligen Barbara, selbst das prächtige Wörlitzer Triptychon, werden nach allem, was ich darüber höre und lese, jetzt so allgemein als Werke Cranachs anerkannt, daß sie ohne weiteres mit den Werken der früheren Zeit Cranachs, der sie angehören, vorweg besprochen werden konnten. Jedenfalls können sie unmöglich von der Hand der späteren Pseudogrünewaldbilder herrühren. Brennend wird die Pseudogrünewaldfrage erst um 1520. Daß uns schon seit einigen Jahren vor 1520, hauptsächlich aber seit diesem Jahre, eine Reihe von Bildern entgegentreten, die zwar im allgemeinen die Züge der Cranachschen Werkstatt, aber nicht die eigene Hand Lukas Cranachs d. Ä. zeigen, ist unzweifelhaft; eine Reihe von ihnen bilden eine stilistisch verwandte Gruppe, und gerade diese Gemälde sind von einigen Seiten einem Aschaffenburger Meister, den man Pseudogrünewald oder Simon von Aschaffenburg nannte, zugeschrieben worden. Auf die kältere oder wärmere Farbenstimmung kann ich bei der Unterscheidung dieser Bilder von denen Cranachs selbst kein Gewicht legen. Die Bilder aus Sammlungen, in denen die alten Firnisse abgenommen worden sind, erscheinen stets kälter im Ton, als die Bilder aus Galerien, in denen man die alten Firnisse bis auf weiteres noch erhalten zu müssen glaubt. Das blauschattige Weißzeug steht auf manchen Bildern neben grauschattigem. Das weiße Bischofsgewand pflegt besonders blauschattig dargestellt zu sein. Auch daß die Pseudogrünewaldbilder größer in der Empfindung, reiner und ruhiger im Faltenwurf seien als die Cranachschen, wie man früher sagte, hat die Ausstellung durchaus nicht bestätigt. Vor allen Dingen sind die ausgestellten Bilder dieser Art härter und derber in der Modellierung des Fleisches, bunter, kühler und unruhiger, freilich auch tiefer und manchmal geistvoller in der Farbenwirkung, als die von Cranach selbst herrührenden. Die Gemälde der Cranach-Ausstellung, die ich zunächst hierher rechne, sind die Flügel des Bergaltars (Nr. 140) und die Flügel des Pflockschen Altars (Nr. 139) aus der St. Annen-Kirche zu Annaberg, die Messe des heiligen Gregor (Nr. 131) und die Heilige Sippe (Nr. 132) aus der Schloßgalerie zu Aschaffenburg, die Beweinung Christi (Nr. 143) der Augsburger Galerie. Das Bild des gleichen Gegenstandes aus dem bischöflichen Hause zu Mainz (Nr. 145) gehört wohl überhaupt nur mittelbar in diesen Zusammenhang. Es ist hart und blechern, ja cranachfremd in der Formen- und Farbensprache. Man

vergleiche zum Beispiel die zurücktretende Stirn des Augsburger mit der geraden, breiten Stirn des Mainzer Christus! Reifer in derselben Art sind die sechs einzelnen Flügel mit halblebensgroßen Heiligengestalten aus der Aschaffenburger Galerie, von denen vier ausgestellt waren. Die besten dieser Heiligengestalten, der heilige Erasmus (Nr. 133) und die heilige Magdalena (Nr. 134), stehen Cranach selbst außerordentlich nahe; der heilige Erasmus stellt, was in meinem Katalog nicht bemerkt ist, sicher den Kardinal Albrecht von Brandenburg dar; kaum minder gut sind aber auch der heilige Martin (Nr. 135) und die heilige Ursula (Nr. 136). Bezeichnend sind hier und bei der heiligen Sippe derselben Sammlung die durchbrochenen Heiligenscheine, die aus zwei Parallelringen bestehen, zwischen denen in großen Buchstaben die Namen der Dargestellten stehen. Um sich den Unterschied zwischen Cranach und demjenigen seiner Gesellen, der sich bis zu dieser Höhe aufgeschwungen hat, zu vergegenwärtigen, war Cranachs Lucrezia von der Feste Koburg, meiner Ansicht nach ein unzweifelhaft eigenhändiges Bild, neben die heilige Ursula, einen jener sechs Aschaffenburger Flügel, gehängt worden. Der zinnoberrote, schillernde Stoff im Vorhang hinter der Lucrezia und im Kleide der Ursula sind offenbar nicht nur in derselben Werkstatt, sondern mit derselben Farbe und mit demselben Pinsel, wahrscheinlich sogar von derselben Hand gemalt worden. In den Köpfen der beiden Frauen und in der Landschaft aber tritt der Unterschied aufs deutlichste hervor. Wieviel feiner ist der Kopf der Lucrezia und ist die Landschaft links hinter ihr durchgeführt, als der bei aller Tüchtigkeit harte und hölzerne Kopf der heiligen Ursula und als die breit und farbig hingesetzte Landschaft, von der sie sich abhebt. Auf dem Flügel des heiligen Martin aber stehen das gleiche Zinnoberrot (im Bischofsmantel) und dasselbe leuchtende Grün (in dem Bettlermantel) nebeneinander, die sich auch auf dem Lucreziabilde voneinander abheben. Die gleiche Hand ist hier wie dort nicht zu erkennen, die gleiche Werkstatt aber in allen Zügen.

Wie verhält es sich nun aber mit jenem Bamberger Bilde mit der Jahreszahl MDXX, das im Bischofsmantel den gleichen roten Stoff in der gleichen Behandlung wie diese beiden Bilder zeigt, übrigens bei aller Sorgfalt außerordentlich reif und frei durchgearbeitet ist? Einige Forscher halten daran fest, daß auch dieses Bild nur dem Gesellen zuzuschreiben sei, der alle jene Bilder der Aschaffenburger Schloßgalerien gemalt habe. Eine Reihe anderer angesehener Forscher, denen ich mich in dieser Frage von jeher angeschlossen habe, aber vertritt die Ansicht, daß das Bamberger Bild, wie schon Sandrart hervorhob, ein ausgezeichnetes Werk des alten Lukas Cranach selbst sei. Dabei wird es meiner Überzeugung nach auch bleiben müssen.[1]) Entscheidend ist für mich besonders der Vergleich mit den beiden Annaberger Altarwerken, die um dieselbe Zeit entstanden sind. Ob der Bergaltar mit den Kopien aus Dürers Marienleben überhaupt in diesen Zusammenhang gehört, ist mir sogar fraglich. Er ist fast zu unselbständig, zu derb und zu roh dazu. Wer es für möglich hält, daß dieselbe Hand, die 1520 ein so reifes Bild wie das Bamberger gemalt hat, sich 1521 oder auch schon 1519 ein so kindlich stammelndes Werk wie die Flügel des Bergaltars geleistet habe, muß beide Werke seit langer Zeit nicht gesehen haben und sich ihrer nur unvollkommen erinnern. Nach der Cranach-Ausstellung kann an eine Annäherung dieser beiden Werke, zwischen denen eine unüberbrückbare Kluft gähnt, nicht mehr gedacht werden. Reifer als die Gemälde des Bergaltars sind die Gemälde des Pflockschen Altars aus der Annaberger Kirche. Hier erinnert doch schon viel an Cranachs Schule und Werkstatt. Daß er von einem jungen Menschen unter Cranachs Leitung selbständig geschaffen sei, ist denkbar. Es treten hier auch manche Züge hervor, die sich bei dem Meister der Aschaffen-

[1]) Von Flechsig (Cranach-Studien, S. 140—145) derselben Hand wie jene Annaberger Altäre zugeschrieben, was mir nach wie vor unmöglich erscheint. Für die Eigenhändigkeit des Bamberger Bildes auch Michaelson (a. a. O., S. 61).

burger Schloßbilder wiederfinden, besonders auf der Seite der beiden männlichen Heiligen. Aber auch in diesen Bildern ist alles so trocken und hölzern gemalt, daß es mir durchaus unmöglich ist, die Hand des Bamberger Bildes von 1520 in ihnen zu erkennen, zumal auch dieser Altar nicht vor 1520 entstanden ist. Die gemalten Renaissancegirlanden des Annaberger Bildes beweisen nichts im Vergleich mit den Renaissancesäulen des Bamberger Bildes, da diese fast ebenso schon auf dem sicher von Cranach selbst gemalten Dresdener Ecce-Homo von 1515 auftreten. Noch weniger möchte ich mich auf die Ähnlichkeit der Mantelschließen an den Bischofsmänteln des Annaberger heiligen Valentin und des Bamberger heiligen Wilibald berufen. Die Ähnlichkeit zwischen beiden ist nur eine allgemeine Stilverwandtschaft; aber selbst ihre Gleichheit würde nichts beweisen, am wenigsten, wenn ihre Verwendung in der gleichen Werkstatt zugegeben wird.[1]) Also das Bamberger Bild, das alle gleichzeitigen Werke des genannten Gesellen turmhoch überragt und durchaus keine Züge der Formen- oder Farbensprache zeigt, die dem alten Meister fern standen, bleibt in meinen Augen ein gutes, eigenhändiges Werk Lukas Cranachs d. Ä.; und dasselbe gilt von dem etwas später entstandenen wirkungsvollen Bilde der Augsburger Galerie, das den Kardinal Albrecht von Brandenburg unter einer Birke, kniend vor dem Gekreuzigten, darstellt (Nr. 141). Ich sehe diesem durch und durch Cranachschen Bilde gegenüber keinen Anlaß, es dem Meister selbst abzusprechen. Am wenigsten aber könnte ich in seiner weichen Formensprache die harte Hand des Meisters der genannten Aschaffenburger Bilder entdecken. Nicht dem Meister selbst, aber auch nicht dem gleichen Gesellen Cranachs, wie jene Aschaffenburger Bilder, kann ich dagegen die Beweinung Christi aus Budapest (Nr. 144) zuschreiben; wohl oder übel wird man eben anerkennen müssen, daß es unmöglich ist, alle nicht von Cranach selbst herrührenden Werke, die ausgestellt waren, auf einen oder zwei Gesellen zu verteilen.

Daß der Geselle, der die Aschaffenburger Schloßgaleriebilder gemalt hat, im weiteren Verlaufe der zwanziger Jahre noch wesentliche Fortschritte gemacht haben kann und wird, ist natürlich anzunehmen. Die Frage aber, ob ihm an den großen Altären, die in diesem Jahrzehnt in Halle a. S. für den Kardinal Albrecht von Brandenburg gemalt wurden, ein Anteil gebührt, ob diese Altäre ganz von ihm herrühren oder ob sie ganz oder doch teilweise eigenhändig vom alten Cranach gemalt seien, diese Frage, die eigentlich den Kern der Pseudogrünewaldfrage bildet, ist noch immer nicht ganz einfach zu beantworten. Zunächst handelt es sich um den Altar, dessen vier Flügel mit lebensgroßen Heiligengestalten sich jetzt in der Münchener Pinakothek befinden, während der allein in Dresden ausgestellt gewesene Flügel mit dem heiligen Bischof Valentin (Nr. 146), der nach allem doch wohl dazu gehört hat, in der Aschaffenburger Stiftskirche aufbewahrt wird. Daß die Münchener Flügel nicht für die Dresdener Ausstellung gewonnen werden konnten, ist in wissenschaftlicher Beziehung der größte Mangel, der der Cranach-Ausstellung nachgesagt werden kann, zumal auch ihre Zusammenstellung mit dem Flügel der Aschaffenburger Schloßkirche sehr erwünscht gewesen wäre. Mit jenen kleineren Heiligen der Aschaffenburger Schloßgalerie, in denen wir nicht Cranachs eigene Hand erblickten, teilen die großen Heiligen dieser fünf großen Flügel die geschilderte besondere Art von Heiligenscheinen mit Namensinschriften. Dieselben Heiligenscheine finden sich auch auf den Flügeln des Altars der Marktkirche zu Halle a. S. Sie scheinen Gemeingut des Wittenberger Künstlerkreises jener Jahre gewesen zu sein, besonders soweit er im Dienste des Kardinals Albrecht von Brandenburg stand. Die Gestalten der vier Münchener Heiligen und des heiligen Valentin von Aschaffenburg sind groß und ernst. Ihre Köpfe, besonders die hier maßgebenden Köpfe der weiblichen Heiligen, zeigen deutlich die

[1]) An meiner Beurteilung der Annaberger Altäre halte ich auch Flechsigs abweichender Ansicht (Cranach-Studien, S. 131—137, 283) gegenüber fest.

Cranachschen Typen der zwanziger Jahre; aber es läßt sich nicht leugnen, daß die Pinselführung von einer Weichheit, die Farbengebung von einer kühlen Molltonart ist, die für den Meister selbst befremdlich wirkt. Von der harten kalten Behandlung der Aschaffenburger Meßbilder und der heiligen Sippe zu der Malweise dieser Flügel aber finde ich erst recht keinen Übergang. Man vergleiche nur die weiche Modellierung des Kopfes des heiligen Valentin auf dem in Dresden ausgestellten Aschaffenburger Flügel mit den anderen genannten Bildern. Diesem Kopfe des heiligen Valentin gegenüber scheinen die Münchener Köpfe Cranach erheblich näher zu stehen, wogegen ich kein Bedenken sehen würde, in dem ebenso kräftig wie sorgfältig — man sehe die Bart- und Haarbehandlung — durchgeführten Epileptischen zu Füßen des heiligen Valentin eine eigenhändige Arbeit des älteren Cranach zu sehen.

Nächst diesen Flügeln kommen zunächst die ausgestellten beiden großen Flügel aus dem Naumburger Dom (Nr. 156) in Betracht, denen stilistisch, wie schon Schuchardt sah, die etwas kleineren Flügel mit weiblichen Heiligen aus dem Besitze des Freiherrn von Miltitz auf Siebeneichen (Nr. 157) am nächsten stehen. Gerade die weiblichen Heiligen zeigen hier wieder durchaus Cranachsche Typen; doch sind sie, wenigstens auf den Naumburger Flügeln, in der Taille so manieriert ausgebogen, daß sie fast gebrochen erscheinen. Cranach selbst hat das nicht gemacht. Die männlichen Heiligen gleichen denjenigen der Münchener Flügel. Die Heiligenscheine sind hier auf den Hauptseiten der Naumburger Flügel, deren einer den Kardinal von Schönberg, deren anderer dessen Nachfolger im Bistum, den Pfalzgrafen Philipp bei Rhein, zu Füßen eines Heiligenpaares darstellt, als Kreise in den Goldgrund gepreßt, auf den Rückseiten, wie auf den Flügeln des Freiherrn von Miltitz, als kreisrunde, ganz ausgefüllte Scheiben gestaltet. Der Pfalzgraf folgte dem Kardinal im Jahre 1517. Die Bilder deshalb in diese frühe Zeit zu setzen, ist jedoch nicht nötig. Den Typen nach kann der Altar erst den zwanziger Jahren angehören. Die Pinselführung und Farbengebung erinnert in ihrer größeren Weiche an die Münchener Flügel: besonders scheint der Kopf des Kardinals von Schönberg von derselben Hand modelliert zu sein, wie der Kopf des heiligen Bischofs Valentin auf dem Aschaffenburger Flügel. Der Kopf des Pfalzgrafen bei Rhein, der, 1480 geboren, hier doch auch etwas älter als 37 Jahre erscheint, könnte zur Not wieder von Cranach selbst ausgeführt sein. Dem Gesamteindruck nach ist es nicht ausgeschlossen, daß diese Naumburger Flügel von derselben ausführenden Hand herrühren, die in etwas anderer Zeit die großen Münchener und den großen Aschaffenburger Flügel ausgeführt hat. Von den Bildern des Aschaffenburger Schlosses aber könnten höchstens die sechs kleinen Flügel der gleichen Hand angehören.

Vom großen Altar der Marktkirche zu Halle waren das Mittelbild (Nr. 102 und 103), das die Verehrung der auf dem Halbmond thronenden Madonna durch den Kardinal Albrecht von Brandenburg darstellt, und die äußeren Flügel, deren Außenseite die Verkündigung zeigt, ausgestellt. Der Gesamteindruck der Gestalten, der Typen, der Zeichnung und der Färbung ist auf allen Stücken dieses Altars nach meiner Empfindung noch entschiedener cranachisch als jener der Münchener, der Naumburger und der Aschaffenburger Flügel. Auch sein warmer Durton unterscheidet ihn von dem kühlen Mollton dieser zuletzt genannten Bilder. Die mit kreisrunden Öffnungen versehenen Flachbogen, unter denen die Heiligen stehen, gleichen denjenigen des Darmstädter Sechsheiligenbildes und der Zwickauer Flügel. Schrieben doch auch die älteren Kenner, die das Mittelbild Grünewald gaben, einige der Bilder, wie gerade die ausgestellten Flügel mit der heiligen Magdalena und der heiligen Katharina, Cranach selbst zu! Indessen gebe ich nach der Ausstellung zu, daß sich sehr über das Maß der eigenen Beteiligung Cranachs an diesem sicher nach seinen Entwürfen und unter seiner Leitung ausgeführten Werke streiten läßt. Im Mittelbilde sehe auch ich jetzt nirgends die eigene Hand des Meisters. Diese möchte ich,

im Gegensatz zu anderen Forschern, am ersten in der Predella mit den sieben Nothelfern und in der Maria der Verkündigung mit der Jahreszahl 1529 erkennen. Diese Bilder sind freilich viel dekorativer aufgefaßt und hingestrichen, als die gleichzeitigen kleinen Staffeleibilder Cranachs; aber ich sehe hier keine Stilabweichungen, die sich nicht aus der dekorativeren Aufgabe, die die riesige Größe des Werkes stellte, erklären ließen. Daß die Überlieferung das Werk noch oder schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts Cranach zuwies, spricht auch für dessen eigenste Beteiligung.

Daß alle diese Pseudogrünewaldbilder, soweit sie nicht von Cranach selbst herrühren oder unter seiner eigenhändigen Beteiligung entstanden sind, doch der Werkstatt Cranachs oder Meistern, die aus seiner Werkstatt hervorgingen, angehören, geht aus dieser Betrachtung wohl zur Genüge hervor. Bei den vielen Gesellen, die Cranach ausgebildet hat, und bei der Verschiedenheit der Hände, die sich in verschiedenen der genannten Bilder durchfühlen läßt — selbst daß die Bilder der Aschaffenburger Schloßgalerie alle von der gleichen Hand gemalt sind, ist keineswegs unumstößlich — ist es von vornherein gewagt, einen bestimmten jüngeren Künstler, wie Hans Cranach oder jenen Simon, für alle diese Arbeiten verantwortlich zu machen. Daß Hans Cranach, der 1537 in jungen Jahren zu Bologna starb, eine Reihe von Gemälden in seines Vaters Werkstatt ausgeführt hat, ist unzweifelhaft. In dem lateinischen Gedichte von Johann Stigel auf seinen frühen Tod wird es ausdrücklich bezeugt. Ob er schon in den zwanziger Jahren Arbeiten von irgendeiner Bedeutung ausgeführt haben kann, hängt wesentlich von der Bestimmung seines Geburtsjahres ab. Dieses ist leider in keiner Weise beglaubigt. Daß es 1503 gewesen, wie Schuchardt lediglich frageweise annahm, ist durch nichts erwiesen. Daß es erheblich später fällt, vielleicht zehn Jahre später, dafür hat Fräulein Michaelson neulich in der Kunstchronik (1899, S. 373—378) einige Wahrscheinlichkeitsgründe vorgebracht, die doch nur zum Teil schwer wiegen. Jedenfalls konnte der frühe Tod des „juvenis“ Hans sehr wohl in den Ausdrücken Stigels beklagt werden, auch wenn er ganze 33 Jahre alt geworden sein sollte. „Tenero sub flore juventae“ weist nicht zwingend auf ein jüngeres Alter hin. Keinesfalls kann auch das angebliche Selbstbildnis Hans Cranachs in seinem dem Kestner-Museum in Hannover gehörigen Skizzenbuch für sein jüngeres Alter angeführt werden; denn daß Hans Cranach seinen Namen gerade auf das Blatt geschrieben, auf dem an einem Wirtshaustisch ein junger Savoyarde oder anderer Italiener mit einem Affen auf der Schulter sitzt, besagt durchaus nicht, daß er sich selbst in diesem jungen Mann abkonterfeit habe, dessen Abbild auch durchaus nicht die Haltung eines Selbstbildnisses zeigt. In dem Skizzenbuch haben sich nach dem Tode Hans Cranachs, wenn nicht schon zu seinen Lebzeiten, eine ganze Reihe anderer Hände durch Kritzeleien jeder Art verewigt. Einige von ihnen scheinen sogar erst dem 17. Jahrhundert anzugehören. Man darf Hans Cranach daher auch keineswegs für all die schwachen Zeichnungen des Buches verantwortlich machen. Entscheidend gegen die Meinung, daß Hans Cranach erst 1513 geboren sein sollte, spricht die Anzahl der Werke, die Stigel ihm zuschreibt. Es sind Bildnisse, Darstellungen aus der griechischen Mythologie und religiöse Gemälde. Was Stigel von tausendmal vervielfältigten Lutherbildnissen des Hans Cranach singt („expressum per mille exempla Lutherum, quae vulgata tuo munere vulgus habet“) bezieht sich allerdings wohl eher auf einen Holzschnitt oder Kupferstich als auf Gemälde; denn daß Hans Cranach tausend Bildnisse Luthers gemalt haben sollte, bleibt unwahrscheinlich, auch wenn wir der poetischen Übertreibung des Gedichts eine Verzehnfachung der wirklichen Anzahl zugute halten. Aber auch Propheten und Kirchenväter soll Hans Cranach unzählige Male gemalt haben: „Pinxisti quoties Patres, sanctosque Prophetas.“ Da müssen wir doch wohl Flechsig recht geben, daß er das alles nicht vor seinem zweiundzwanzigsten Jahre gemalt haben könnte, daß er daher früher als 1513 geboren sein wird und vielleicht doch für einige der Pseudogrünewald-Flügel, auf

denen wir ja Kirchenväter genug dargestellt finden, in Betracht kommen kann. Aber zur Ausscheidung und Feststellung dieser Werke fehlt es uns doch an allen Anhaltspunkten; und Flechsig geht jedenfalls zu weit, wenn er seinem Hans schon aus den zwanziger Jahren eine große Anzahl der mit der Flügelschlange bezeichneten Bilder zuschreibt, die bisher unbestritten als Werke des alten Cranach galten. Man wird mit Interesse abwarten, welche weiteren Stützen Flechsig seiner Ansicht, daß der sogenannte Pseudogrünewald kein anderer als Hans Cranach sei, in seinen Cranach-Studien geben wird. Solange es aber in keinem Falle gelungen ist, ein bestimmtes erhaltenes Bild mit Sicherheit auf Hans zurückzuführen, wird diese Ansicht jedenfalls zu den Hypothesen gerechnet werden müssen, denen andere Hypothesen gegenübergestellt werden können.[1])

Eine solche andere Hypothese ist die Ansicht, ein gewisser Meister Simon, den man einer angeblichen Aschaffenburger Schule zuschrieb, sei der Meister der Pseudogrünewaldbilder. Solange man von diesem Meister Simon nicht mehr wußte, als was bis vor einem Jahre über ihn bekannt war, schwebte diese Hypothese völlig in der Luft. In diesem Sinne habe ich mich selbst wiederholt ausgesprochen; und in diesem Sinne hat Franz Rieffel noch vor kurzem (Kunstchronik 1899, S. 257—260) seine Abweisung des Meisters Simon von Aschaffenburg und der ganzen Aschaffenburger Schule trefflich begründet. Seit jedoch Paul Redlich (Kunstchronik 1899, S. 436—439) neue archivalische Notizen über Meister Simon veröffentlicht hat, ist die Frage in ein etwas anderes Licht gerückt. Wir wissen nunmehr, daß ein Meister Simon wirklich 1530 und 1531 für den Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle a. S. tätig gewesen ist; und wir wissen, daß er dort unter anderem Werke gemalt hat, die allem Anschein nach Altarflügel gewesen sind. Die Aschaffenburger Schule Janitscheks erhält dadurch freilich keine neue Stütze; denn daß dieser Simon aus Aschaffenburg stamme, wird nirgends bezeugt, wenn auch seine Witwe 1545 dort wohnte. Die nächste große Kunstwerkstatt bei Halle war vielmehr Wittenberg; und es ist von vornherein wahrscheinlich und wird durch den Cranachschen Charakter der aus Halle stammenden Bilder bewiesen, daß der dort tätige Meister der Cranachschen Werkstatt angehört habe. Alle Bedenken aber, die man dagegen geltend gemacht hat, daß in der Werkstatt Cranachs, des Freundes Luthers, für den Kardinal Albrecht von Brandenburg und in seinem Sinne gemalt worden sein sollte, werden doch durch die einfache Tatsache widerlegt, daß eine ganze Reihe von Bildnissen des Kardinals das Schlangenzeichen Cranachs tragen. Nichts steht also im Wege, anzunehmen, daß sich unter Cranachs Schülern und Gesellen ein Künstler namens Simon befunden und daß dieser wenigstens einige der in Halle entstandenen Bilder Cranachschen Gepräges gemalt habe; denn daß Meister Simon, wenn er auch zuerst 1530 in Halle erwähnt wird, nicht schon in den zwanziger Jahren dort für Albrecht von Brandenburg als Abgesandter der Cranachschen Werkstatt tätig gewesen sein könnte, wird man nicht ernstlich behaupten wollen. Daraus folgt, daß die Hypothese, ein Meister Simon habe wenigstens einen Teil der aus Halle stammenden Pseudogrünewaldbilder gemalt, mindestens ebensogut begründet erscheint, wie die Hypothese, Hans Cranach, von dem nirgends berichtet wird, daß er in Halle für den Kardinal Albrecht gemalt habe, sei dieser Meister gewesen.

Das Ergebnis der Cranach-Ausstellung für die Pseudogrünewaldfrage ist meines Erachtens also wenn auch nicht eben einfach, so doch zwingend genug. Der Name Pseudogrünewald hat als sinnlos aus der Kunstgeschichte zu verschwinden. Die diesem angeblichen Meister zugeschriebenen Werke erweisen sich, wie ich mit Scheibler auch von Anfang an angenommen habe, teils als eigenhändige Werke Cranachs, teils als Arbeiten seiner Werkstatt, wobei nicht ausgeschlossen erscheint, daß einer der

---

[1]) Vgl. die nächste Fußnote auf Seite 236.

Gesellen dieser Werkstatt einige dieser Bilder gemalt hat, nachdem er sich selbständig in Halle als Meister niedergelassen hatte. Von den Pseudogrünewaldbildern, die ich 1881 in der „Geschichte der Malerei“ (II, 419 und 420) auf Cranach zurückgeführt habe, sind etwa die Hälfte heute allgemein als Werke dieses Meisters anerkannt. Von der anderen Hälfte halte ich selbst jetzt die Mehrzahl für Gesellen- oder Schülerarbeiten. Jedenfalls aber zeigen die sogenannten Pseudogrünewaldbilder keine anderen italienischen Einflüsse und keine andere Renaissancemäßigkeit, als sie Cranach selbst und seiner Werkstatt in den zwanziger Jahren längst geläufig waren. Offenbar rühren diese Bilder, soweit sie nicht von Cranachs eigener Hand geschaffen sind, nicht alle von dem gleichen Künstler, sondern von verschiedenen Gesellen oder Meistern her; und daß sich unter diesen nicht nur ein gewisser Simon, sondern auch unser Hans Cranach befunden hat, ist keineswegs unwahrscheinlich. Die Hände dieser verschiedenen Künstler auseinanderzuhalten, ist aber eine bis jetzt nicht gelöste, vielleicht sogar unlösbare Aufgabe. Die Pseudogrünewaldbilder, die der Zeit vor 1520 oder doch vor 1518 angehören, sind fast durchweg eigenhändige Bilder Lukas Cranachs; die späteren gehören zum größten Teil nur seiner Werkstatt oder Schule an.[1])

III

Sehen wir uns nun in der Cranach-Ausstellung nach kleineren Cranachschen Bildern aus den zwanziger Jahren um, so tun wir gut, unsere Untersuchung gleich bis 1537, dem Jahre der entscheidenden Wandlung in Cranachs Werkstatt, auszudehnen. Fand doch auch in diesem Jahre einer Veränderung in der Form des Schlangenzeichens statt, das jetzt statt der stehenden Fledermausflügel, die es bisher gehabt hat, liegende Vogelflügel erhielt. Daß das Werkstattszeichen schon in diesem ganzen Zeitraum, da es von den Gesellen wie vom Meister angewandt wurde, kein Beweis für die Eigenhändigkeit eines „Cranachschen“ Gemäldes sei, wußte man längst. Auch hat schon Schuchardt versucht, einige der Werkstattsbilder für Hans Cranach zu retten; und daß in den letzten Jahren vor 1537 auch schon die Mitarbeit des sicher 1515 geborenen jüngeren Lukas Cranach in Frage kommt, ist bereitwillig zuzugeben. An sicheren Merkmalen, die Arbeiten dieser Söhne Cranachs aus dem übrigen Werkstattsgut dieser Zeit auszusondern, aber fehlt es bis jetzt. Der Versuch, kleine Formenverschiedenheiten des Schlangenzeichens für solche Merkmale zu erklären, ist nicht geglückt. Ob ein Fledermausflügel oder ob ihrer zwei sichtbar sind, ist zufällig. Noch das vortreffliche Dresdener Bildnis Herzog Heinrichs des Frommen von 1537, das Hans Cranach gar nicht gemalt haben kann, trägt die Schlange

---

[1]) Ich wüßte an diesen Darlegungen zur Pseudogrünewaldfrage der vielfach abweichenden, vielfach verwandten Auffassung Flechsigs (Cranach-Studien, S. 110—250) gegenüber auch heute noch nichts zu ändern. Die Hypothese Flechsigs, nach der Hans Cranach nicht nur fast alle Pseudogrünewaldbilder seit 1516, sondern auch zahlreiche der bezeichneten Werke Lukas Cranachs zwischen 1520 und 1537 geschaffen habe, ist Hedwig Michaelson (a. a. O., S. 1—22) entschieden entgegengetreten. Friedländer hat diesem Widerspruch in seiner Besprechung des Michaelsonschen Buches (im Repertorium für Kunstwissenschaft 1904, XXVII, S. 169) im wesentlichen zugestimmt, aber im Sinne meiner Ausführungen hinzugefügt: „Ausgeschlossen ist aber nicht, daß die künftige Forschung auf den Wegen, die Flechsig eingeschlagen hat, dazu kommen wird, die Arbeit des Hans Cranach zu erkennen.“ Inzwischen hat Flechsig mir gütigst mitgeteilt, daß er in einem H. C. 1534 bezeichneten männlichen Bildnis beim Freiherrn von Schenck auf Schloß Hechtingen (Kreis Gardelegen) ein beglaubigtes Bild Hans Cranachs gefunden habe. Inwieweit dieses Bild beweiskräftig für Flechsigs Annahme ist, wird zu untersuchen sein.

mit nur einem Fledermausflügel. Es ist auch von vornherein unwahrscheinlich, daß ein Meister wie Cranach sich bei der Bezeichnung seiner Bilder in derselben Zeit immer ängstlich an die gleiche perspektivische Ansicht seines Zeichens gebunden haben sollte. Nur eine so grundsätzliche und dabei tatsächlich nachweisbare Veränderung, wie der Übergang von stehenden Fledermaus- zu liegenden Vogelflügeln, kann in dieser Beziehung ernstlich in Betracht gezogen werden. Wir werden also nach wie vor den bezeichneten Cranachschen Bildern dieses Zeitraums gegenüber zunächst nur fragen können, ob sie als eigenhändige Arbeiten des alten Lukas anzusehen sind oder nicht; und mir ist es bis jetzt trotz aller von anderer Seite gegebenen Anregungen nicht möglich gewesen, hierfür andere Merkmale aufzufinden, als die Güte und Gediegenheit der Arbeit, die Reinheit der Zeichnung, die mit Weichheit verbundene Bestimmtheit der Pinselführung, die besonders lebhafte Harmonie der Färbung, die Sorgfalt der Modellierung des Nackten, vor allen Dingen die Feinheit der ins einzelne eingehenden Behandlung des Haars und des Beiwerks. Da aus diesem Zeitraum für die Cranach-Ausstellung von vornherein hauptsächlich solche Bilder erbeten worden waren, die bis dahin von mir, wie von allen Forschern, als eigenhändige Bilder bezeichnet worden waren, so ergibt sich von selbst, daß ich nicht geneigt bin, viele der ausgestellten Bilder dieser Art nachträglich nur für Werkstattgut zu erklären. Nur die Bilder mit nackten Gestalten können eine Ausnahme machen; von ihnen halte ich nach der Ausstellung eine kleinere Anzahl für eigenhändig als vor der Ausstellung.

Von den ausgestellten Andachts- und Madonnenbildern dieses Zeitraums, die, wohlgemerkt, niemals mehr einen Heiligenschein zeigen, sei zunächst die Verlobung der heiligen Katharina des Erfurter Doms (Nr. 99) genannt. Daß dieses Bild, dessen Bedeutung etwas überschätzt worden ist, nicht schon 1509 entstanden sein kann, wie behauptet worden ist, liegt auf der Hand. Schon der grüne Vorhang des Hintergrundes, den wir auf der Ausstellung zuerst auf dem Bamberger Bilde von 1520 trafen, weist auf die spätere Zeit hin.[1]) Vom grünen Vorhang hebt auch die verwandte Frankfurter Madonna (Nr. 83) sich ab, die besser ist als ihr Ruf; ein schönes eigenhändiges Beispiel einer Madonna auf schwarzem Grunde vom Ende der zwanziger Jahre ist das Schubartsche Bild (Nr. 47); als Hauptbeispiel einer lebensgroßen Madonna der zwanziger Jahre, die vor reichem landschaftlichen Grunde sitzt, war die anmutige Madonna unter dem Apfelbaum (Nr. 82) aus der Eremitage zu St. Petersburg ausgestellt.

In den dreißiger Jahren, nach der Protestation von Speyer, werden die Madonnenbilder Cranachs seltener. Erst seinen letzten Lebensjahren, der Zeit seiner Innsbrucker Muße und freiwilligen Gefangenschaft, freilich kann ich, wenn sie eigenhändig ist, die Unterberger Madonna des Innsbrucker Ferdinandeums zuschreiben, die in ihrer zugleich breiteren und bräunlicheren, zugleich flüssigeren und flüchtigeren Modellierung und ihrer ruhig einheitlichen, tonigen Farbenstimmung nichts mit den Cranachschen Madonnen der zwanziger Jahre zu tun hat. Das Schlangenzeichen dieses Bildes ist nicht überzeugend genug, um in Betracht gezogen zu werden. Am wenigsten sind „stehende Flügel", wie mein Katalog, ehe das Bild in Dresden eingetroffen war, nach anderen Quellen angab, an ihm zu bemerken.

In den dreißiger Jahren ersetzen andere biblische weibliche Halbfiguren öfters die Madonnen. Als Beispiele waren die Judithbilder des Aachener Museums (Nr. 54) von 1531 und des Herrn Amtshauptmanns Trittel in Tornau (Nr. 49) von 1530 ausgestellt. Jenes ist charakteristisch für Cranachs Darstellungen dieser Art, dieses zeigt in der farbigen Haltung ein eigenartiges, düsteres Feuer, das vielleicht gerade an einen der Söhne des Meisters erinnern könnte.

[1]) So auch Flechsig (Cranach-Studien, S. 86—87), der es dem Ende der zwanziger Jahre zuschreibt.

Von den ausgestellten figurenreichen biblischen und geschichtlichen Darstellungen Cranachs aus den zwanziger und den ersten dreißiger Jahren geben nur wenige zu besonderen Bemerkungen Anlaß. Das Gemälde Christus segnet die Kinder (Nr. 46) aus der Naumburger Wenzelskirche bleibt, wenn sich die Jahreszahl 1529 auch nicht oder nicht mehr auf ihm nachweisen läßt, eine der frühesten und besten Darstellungen dieser liebenswürdigen, noch heute zum Herzen des Volkes sprechenden Schöpfung des Meisters. Das Budapester Bild der Ehebrecherin vor Christus von 1532 (Nr. 56) ist keineswegs das früheste Exemplar dieser Darstellung aus der Cranachschen Werkstatt, aber eines der kraftvollsten und gediegensten in der Durchführung der Köpfe, deren Haarbehandlung zugleich eine außerordentliche Feinheit der Einzeldurchbildung zeigt. Bei alledem hat das Bild einen besonderen, tief kühlen, aber saftigen Farbenton, der, wenn er ganz ursprünglich ist, zu Zweifeln Anlaß gibt. Jedenfalls steht das interessante Schleißheimer Bild, Der Mund der Wahrheit (Nr. 62), mit der Jahreszahl 1534[1]) in der Behandlung und Färbung dem Naumburger Bilde von 1529 wieder näher, wogegen das Mittelbild des Altars Georgs des Bärtigen (Nr. 61) aus der Fürstengruft des Meißener Doms, das große Ecce-Homo von 1534, wieder der Budapester Ehebrecherin von 1532 verwandt erscheint. An manchen dieser Bilder mag der Meister mit seinen Söhnen oder anderen Gesellen gemeinsam gearbeitet haben. Gaben die Darstellungen des Heilands mit den Kindern und deren Müttern den willkommenen Anlaß, eine Anzahl typischer Frauengestalten um den Heiland zu gruppieren, so bilden auf den Darstellungen der Ehebrecherin charakteristische Männerköpfe den Grund, von dem der Christuskopf sich abhebt.

Das große, unbezeichnete und undatierte Bild der Aschaffenburger Stiftskirche, das des Heilands Höllenfahrt und Auferstehung darstellt (Nr. 155), kann ich nicht mit Janitschek zu den eigenhändigen Werken Cranachs vom Anfang der zwanziger Jahre stellen, und noch unmöglicher ist es mir, es wegen der Nebeneinanderstellung „kirschroter" und „feuerroter" Gewänder in den Kleidern der schlafenden Wächter, die in Cranachs Bildern bis 1516 häufig ist, in eine noch frühere Zeit zu versetzen. Auch die goldenen Strahlen um des Heilandes Haupt erinnern allerdings an die frühere Zeit. Allein bei Bildern, die der Meister nicht selbst gemalt hat, sind derartige Alterskennzeichen trügerisch. Die Typen gleichen denen vom Ende der zwanziger Jahre; die dünne Malweise gleicht der Art, die wir den Anfängen des jüngeren Cranach zuzuschreiben pflegen; doch kann dieser gegen Ende der zwanziger Jahre noch nicht so weit gewesen sein, daß das Bild ihm zugeschrieben werden könnte. Ich kann es nur, Friedländer zustimmend, als Werkstattsbild um 1529 bezeichnen. Von den beglaubigten kleineren religiösen Darstellungen ist die heilige Helena (Nr. 18) mit der Jahreszahl 1525 aus der Galerie Liechtenstein lehrreich,[2]) weil die Tête carrée der Heiligen hier zum erstenmal, wie übrigens ebenfalls die gleiche Tête carrée der Lucrezia (Nr. 19) von 1525 bei Herrn Schloßhauptmann von Cranach, die chinesisch schiefe Stellung der nach außen emporgezogenen Augen zeigt, die nach dieser Zeit manchen Cranachschen Frauenköpfen eigentümlich bleibt.

Von den biblischen Bildern mit kleinen Figuren vor landschaftlichem Grunde gehört die Darstellung Simsons und Delilas (Nr. 45) von 1529 aus dem Besitze der Stadt Augsburg zu den frischesten eigenhändigen Bildern dieser Art. Die protestantische Erlösungsdarstellung (Nr. 44) von demselben Jahre aus der Gothaer Galerie wurde erbeten, weil sie den Ruf hatte, das beste Exemplar dieser Darstellung zu sein.[2]) Ich war nicht dazu gekommen, das Prager Exemplar vom gleichen Jahre nochmals zu vergleichen, hatte es daher auch nicht erbeten. Doch bedauere ich dies jetzt, da sich möglicherweise doch herausgestellt hätte, daß das

---

[1]) Nach Flechsig (Cranach-Studien, S. 274) von seinem Hans Cranach.

[2]) Nach Flechsig (Cranach-Studien, S. 253) von seinem Hans Cranach.

Prager Exemplar besser sei, als das etwas unsicher behandelte Gothaer. Das Opfer Abrahams (Nr. 53) von 1531 aus der Galerie Liechtenstein zeigt demgegenüber die etwas kühlere, kräftigere, heitere Technik und Färbung, die sich in manchen Beziehungen auf der Budapester Ehebrecherin von 1532 wiederfindet. Die Kreuzigung Christi von 1536 aus dem Besitze des Herrn Regierungsrats Demiani in Leipzig (Nr. 65) aber verrät noch immer den inneren Gleichmut, mit dem Cranach den pathetischsten Stoffen gegenübertrat.

Was sodann die Darstellung nackter biblischer oder mythologischer Gestalten betrifft, die alle auf dem Boden des gleichen Zeitgeschmacks erwachsen sind, einerlei ob sie Adam und Eva, Apollon und Diana oder Venus und Amor benannt werden, so hat Cranach, nachdem er im Petersburger Venusbilde von 1509 und in den verschiedenen frühen Darstellungen des ersten Menschenpaares eigenhändig die Wege gewiesen, ihre Ausführung später offenbar zum größten Teile seinen Gesellen überlassen. Daß Hans Cranachs Hand in manchem dieser Bilder erhalten ist, ist durchaus wahrscheinlich. Eine Darstellung der Venus und Amor schreibt das Stigelsche Gedicht ihm ausdrücklich zu. Den meisten dieser Bilder können wir heutzutage keinen sonderlichen Geschmack abgewinnen. In den Dresdener Blättern gaben die ausgestellten Werke dieser Art Anlaß zu einem ärztlichen Meinungsaustausch über die Verbildungen des weiblichen Körpers, die durch die Tracht der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hervorgerufen worden seien. Von den ausgestellten Bildern des ersten Menschenpaares ist die große Dresdener Doppeltafel (Nr. 51 und 52) von 1531, wenn auch wohl eigenhändig, [1]) so doch schwerlich dem Florentiner Exemplar von 1528 gleichzustellen. Von den kleineren Darstellungen des Sündenfalls aus dieser Zeit ist das ausgestellte Magdeburger Exemplar [1]) von 1532 so gut wie irgendein anderes. Von den Venus- und Amorbildern würde das Schweriner Bild, wenn es besser erhalten wäre, sich vielleicht als eigenhändig bewähren. Für eigenhändig halte ich auch die Darstellung Apollons und Dianas aus dem Berliner Museum [2]) (Nr. 50). Die kleine Lucrezia (Nr. 60) von 1533 aus dem Besitze Professor L. Knaus' [2]) ist die um ein Jahr jüngere Schwester der kleinen nackten Gestalt (Nr. 57) von 1532 aus dem Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. [2]) Die ausgestellten Parisurteile [2]) dieser Jahre (Nr. 42 und 121), die auf des Meisters Holzschnitt von 1508 zurückgehen, gehörten leider nicht zu den allerbesten Stücken dieser Art, die auf uns gekommen sind. Die Wirkung der Eifersucht (Nr. 40) von 1527 aus dem Weimarer Museum [2]) dagegen ist wohl die beste Darstellung dieser Art, die sich erhalten hat. Sie auf Hans Cranach zurückzuführen, sehe ich keinen Anlaß. Auch die schöne Berliner Zeichnung desselben Gegenstandes kann, gerade wenn man Hans Cranachs Zeichnungen in seinem Skizzenbuch des Kestners-Museums mit ihr vergleicht, nicht Hans, sondern nur dem älteren Lukas Cranach zugeschrieben werden. Das Weimarer Bild aber zeigt, was unser Meister sowohl in Hinsicht der poetischen Erfassung des Phantasiestoffes als auch in Bezug auf seine malerische Gestaltung aus der Gruppierung nackter Figuren vor üppiger Landschaft zu machen verstand. Das Bild führt uns in die Urzeit der Menschheit zurück. Nackte Männer kämpfen um nackte Frauen, die mit ihren Kindern in höchster Aufregung zuschauen. Die ganze Komposition ist der reichen Landschaft vor leuchtender Ferne außerordentlich geschickt eingeordnet. Das Thema, Menschen im Naturzustand in menschlich natürlichen Handlungen auf landschaftlichem Grunde darzustellen, mahnt an gewisse moderne deutsche Bestrebungen, die von Hans von Marées ausgingen, und erinnert dann auch wieder an die Schöpfungen Böcklins. Daß mittelalterliche Schlösser und Burgen dabei im Hintergrunde auftauchen, entspricht derselben geschichtlichen Unbekümmert-

---

[1]) Nach Flechsig (Cranach-Studien, S. 253) von seinem Hans Cranach.

[2]) Nach Flechsig (Cranach-Studien, S. 273) von seinem Hans Cranach.

heit, die Paris im Schönheitswettstreit der Göttinnen als mittelalterlichen Ritter erscheinen läßt. Derselben Empfindung wie die Wirkung der Eifersucht von 1527 entspricht die vielleicht ein Jahr später entstandene kleine Faunenfamilie (Nr. 85) der Fürstlichen Sammlung zu Donaueschingen. Der Gegenstand brauchte nicht anders angeordnet, nur anders gemalt zu sein, um noch heute „modern“ zu wirken. Auch dieses Bild kann recht wohl von Cranach selbst herrühren.

Die sittenbildlichen Darstellungen des Meisters führen uns zum Anfang der zwanziger Jahre zurück. Der von Schülerhänden unendlich oft behandelte und abgewandelte Vorwurf Geld um Liebe (Nr. 16) tritt unter Cranachs Gemälden zum erstenmal in dem ausgestellten Bilde von 1522 aus der Budapester Galerie auf.[1]) Eine Hogarthsche Ader pulsiert in Cranachs Schöpfungen dieser Art. Die Schärfe der Charakteristik, die unter Schülerhänden rasch zur Karikatur wird, und die geschmeidige Kraft der Pinselführung lassen das ausgestellte Bild als ein eigenhändiges Cranachsches Werk dieser Zeit erscheinen.

Zu den besten Werken der Ausstellung gehören auch die besten Bildnisse, die Lukas Cranach d. Ä. in den zwanziger Jahren geschaffen hat. Eigenhändige Gemälde von Schülerarbeiten an der Unmittelbarkeit der Erfassung der Persönlichkeit und an der Frische und Kraft der Durchführung zu unterscheiden, ist vielleicht auf diesem Gebiete am leichtesten möglich. Die Bildnismalerei ist der beste Maßstab des künstlerischen Könnens einer Zeit. Hier ist es unmöglich, durch den Inhalt über künstlerische Schwächen hinwegzutäuschen. Hier heißt es: Hic Rhodus, hic salta. Daß die besten Bildnisse Cranachs den besten Bildnissen Dürers oder Holbeins gleichständen, wäre zu viel gesagt. Aber weit ist der Abstand nicht, der sie von den Schöpfungen dieser Meister trennt. Den geistigen Gehalt der dargestellten Persönlichkeiten spiegeln sie freilich nur selten wider; ihre äußere Erscheinung aber pflegt bei einer gewissen seelischen Gelassenheit mit großer, schlichter Natürlichkeit und nicht ohne malerischen Reiz dargestellt zu sein.

Man betrachte nur das Brustbild des zweiundzwanzigjährigen Jünglings von 1521 aus dem Schweriner Museum! (Nr. 15.) Wie einfach und überzeugend die Züge! Wie gut und frisch die Pinselführung, wie fein und lebendig die Farbenzusammenstellung: auf dem schwarzen Grunde der blaugrün gemusterte strohgelbe Rock und der breite, zinnoberrote Hut! Der Luther als Junker Jörg (Nr. 114) aus der Leipziger Stadtbibliothek, der ungefähr derselben Zeit angehören muß, ist lange nicht so wohl erhalten. Man betrachte sodann die Bilder von 1526: z. B. das treffliche Brustbild aus dem Heidelberger Schlosse (Nr. 32), das einen blauäugigen Herrn mit wahren, sprechenden Zügen in rotweiß gestreifter Kleidung, in goldenem Haarnetz und goldener Kette darstellt — die keineswegs geschmeichelten, überzeugend „ähnlichen“ Bildnisse des Weimarer Museums, die Johann Friedrich den Großmütigen als Bräutigam und die Prinzessin Sibylle von Cleve als seine Braut darstellen (Nr. 23 und 24) — die beiden außerordentlich fein und zart aufgefaßten Knabenbildnisse (Nr. 33 und 34) aus dem Besitze Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs von Hessen, von denen, wie Jul. Erbstein im Münz- und Medaillen-Freund (1899, Nr. 5 und 6) dargetan, der etwas ältere Knabe (Nr. 33), der sein Schwert im Arme hält, den nachmaligen Kurfürsten Moritz (geb. 1521), der etwas jüngere Knabe (Nr. 34), der sein Schwert zieht, dessen Bruder, den jung verstorbenen Prinzen Severin (geb. 1522) darstellt. Wenn diese beiden Bildnisse auf späteren Kopien — z. B. den Miniaturen des Gothaer Museums — als die der 1455 durch Kunz von Kauffungen aus dem Schlosse zu Altenburg geraubten Prinzen bezeichnet werden, so beruht das eben auf willkürlicher späterer Übertragung. — Von den übrigen um diese Zeit entstandenen Bildnissen seien zunächst noch das Werk Friedrichs des Weisen von 1525 aus dem gotischen

[1]) Nach Flechsig (Cranach-Studien, S. 273) von seinem Hans Cranach.

Hause zu Wörlitz (Nr. 20), ein Bild, in dem schon Schuchardt die Hand Hans Cranachs vermutete, sowie dessen Wiederholung von 1526 aus dem Besitze Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Georg zu Dresden (Nr. 119) und das Gegenstück dieses Bildes (Nr. 26) hervorgehoben, das einen Fürsten im Nelkenkranz darstellt. Bis Erbstein uns auch hier vielleicht eines besseren belehrt, erkennt man in ihm doch wohl am ersten Johann den Beständigen im ersten Jahre seiner Regierung. Jedenfalls ist der Dargestellte, offenbar ein Fünfziger, zu alt, um den jungen Johann Friedrich den Großmütigen als Bräutigam darzustellen. Wie dieser 1526 aussah, zeigt ja auch sein Weimarer Bild. Das schöne große Frauenbildnis von 1526 aus der Eremitage zu St. Petersburg (Nr. 25), in dem ich eine eigenhändige Arbeit des alten Cranach erkenne,[1] kann nach Maßgabe des gleichzeitigen Weimarer Bildnisses der Sibylla von Cleve schwerlich, wie angenommen wird, diese Prinzessin darstellen. Dies Bild sieht überhaupt mehr nach einem Idealbildnis als nach der Darstellung einer bestimmten Persönlichkeit aus.

Die Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg dem alten Cranach abzusprechen, sehe ich durchaus keinen Grund; am besten ist das bezeichnete lebensgroße Berliner Brustbild (Nr. 89), das den Kirchenfürsten vor grünem Vorhang darstellt; es zeigt den Meister zu Anfang der zwanziger Jahre auf der Höhe seines Könnens in diesem Fache.[1] Vor grünem Vorhang zeigt den Kardinal auch noch das kleine Bild von 1526 (Nr. 27) aus der Petersburger Eremitage. Bekannter sind die beiden Bilder, die den Kardinal in kleiner ganzer Gestalt als heiligen Hieronymus abbilden. Das eine, das den heiligen Hieronymus im Gemache (Nr. 22) darstellt, von 1525 datiert, gehört dem Darmstädter,[1] das andere, das ihn in eine einsame Landschaft versetzt (Nr. 37), von 1527 datiert, gehört dem Berliner Museum.[1] In beiden Bildern liegt das Hauptgewicht nicht sowohl auf der feinen Durchbildung der bekannten Züge des Kardinals, als auf der Zusammenstimmung des Bildnisses mit der ganzen Umgebung. Das Darmstädter Bild, das keineswegs eine unmittelbare Nachbildung des Dürerschen Stiches ist, ist künstlerisch reizvoll durch den feinen Dreiklang, den das blasse Blau der Wände und das Rot der Kardinalstracht mit dem Ockergelb des Holzwerks und des Löwen bilden. Dieser Farbendreiklang tritt so hervor, daß man meinen könnte, das Bild sei in ganz modernem Sinne, etwa im Sinne Gotthard Kuehls, auf ihn hingearbeitet worden. Das Berliner Bild zeichnet sich durch die tiefe Färbung und frische Durchführung der Landschaft aus.

Den früheren zwanziger Jahren muß das männliche Bildnis (Nr. 88) der fürstlichen Sammlung zu Donaueschingen, den späteren zwanziger Jahren das eines Herrn mit der Kette des goldenen Vließes (Nr. 87) bei Herrn Schloßhauptmann von Cranach angehören. Das sprechend gezeichnete, in feiner, lebhafter Farbenstimmung durchgeführte Bildnis des Brandenburger Kurfürsten Joachim I. (Nr. 48) aus der Bayreuther Bibliothek gehört zu den wirkungsvollsten der Ausstellung; doch geben die liegenden Flügel des Schlangenzeichens, die zur Jahreszahl 1529 nicht stimmen, zu Zweifeln Anlaß. Entweder ist die Inschrift erst nach 1537 aufs Bild gesetzt oder es ist die spätere Wiederholung eines nicht erhaltenen Bildes von 1529. Sieht man die Einzelheiten, z. B. die Haarbehandlung, daraufhin an, so erscheint dieses wahrscheinlicher als jenes. — Von den ausgestellten Bildnissen Luthers und der Katharina von Bora aus dieser Zeit kann ich mit völliger Sicherheit kaum ein einziges als eigenhändiges Werk des alten Cranach anerkennen, am ersten den leider nicht in ursprünglicher Frische erhaltenen Kopf von 1525 aus der Lutherhalle zu Wittenberg (Nr. 21). Gerade die Bildnisse der sächsischen Fürsten und Reformatoren wurden ja auch unzählige Male in Cranachs Werkstatt bestellt und ausgeführt. Sicher eigenhändig und, wenn auch stumpf und firnislos, so doch wohl erhalten, sind die Wartburgbildnisse von Luthers Eltern (Nr. 35 und 36), die der alte Cranach 1527 in Witten-

[1]) Nach Flechsig (Cranach-Studien, S. 265) von seinem Hans Cranach.

berg gemalt hat. Von dem, was er in diesen derben deutschen Köpfen sah, hat der Meister dem Beschauer nichts verschwiegen, aber er hat auch nichts hinzugesetzt. Mehr idealisiert erscheint dagegen wieder das anmutige kleine Tübinger Damenbildnis von 1527 (Nr. 38), das der alte Meister selbst ausgeführt haben muß.[1] Der auffallenden Härte und Schwarzschattigkeit der Bildnisse Georgs des Bärtigen gegenüber (Nr. 64, 120), die um 1534 entstanden sind, erscheint es mir zweifelhaft, ob der alte Cranach, abgesehen von dem Bildnis auf dem Meißener Flügelaltar (Nr. 61), überhaupt eins von ihnen eigenhändig gemalt hat.

Daß das Jahr 1537 einen großen Umschwung in Cranachs Leben und Werkstatt brachte, ist nachgerade allgemein bekannt. Hans Cranach[2] war in Bologna gestorben, der jüngere Lukas trat, 22 Jahre alt, als Mitmeister in die Werkstatt seines Vaters ein. Dieser wird, nachdem er Bürgermeister seiner Adoptivvaterstadt geworden war, die Ausführung der immer zahlreicher aus allen Gegenden Deutschlands einlaufenden Bestellungen um so lieber seiner Werkstatt überlassen haben, als sein jüngerer Sohn Lukas es verstand, sie in seinem Sinne zu leiten. In dem neuen Werkstattszeichen, das Vogelflügel an die Stelle der Fledermausflügel der Schlange setzte, kam die Neuordnung der Dinge sicher zum Ausdruck. Es ginge aber viel zu weit, anzunehmen, daß der alte Cranach nunmehr völlig aufgehört habe, selbst zu malen. Wäre das der Fall, so würde es sich bei allen Cranachschen Bildern, die das Zeichen mit dem liegenden Flügel tragen, nur noch um die Frage handeln, ob es eigenhändige Werke des jüngeren Lukas Cranach oder Arbeiten aus dessen Werkstatt sind. Jüngere Forscher scheinen geneigt zu sein, zu dieser früher einmal verbreiteten Ansicht, der besonders Scheibler entgegengetreten war, zurückzukehren. Allein es ist durchaus unwahrscheinlich, daß der alte Cranach 1537 den Pinsel ganz niedergelegt haben sollte. Sind auch doch noch Quittungen seiner Hand aus den vierziger Jahren vorhanden, in denen er bekennt, Zahlungen „auf arbeit die ich gemacht hab“, erhalten zu haben. Es kann sich bei der Unterscheidung der mit liegenden Schlangenflügeln versehenen Werke des jüngeren und des älteren Cranach also wieder nur um stilistische Merkmale handeln. Diese sind im ersten Jahrzehnt der Tätigkeit des jüngeren Lukas, in denen er sich erklärlicherweise so eng wie möglich an die Art seines Vaters anschloß, natürlich noch spärlich gesät. Doch meint man die beiden Hände gleich von 1537 an zu unterscheiden, zumal in den verschiedenen Bildern der Passionsfolge, die sich teilweise im Berliner Schlosse, teilweise in der Berliner Galerie befinden. Als Kennzeichen der erwachenden Selbständigkeit des jüngeren Lukas seit den vierziger Jahren, glaube ich, bis ich eines anderen belehrt werde, nach wie vor mit Scheibler eine dünnflüssigere, manchmal bräunlichere Malweise, eine leerere Modellierung, eine glattere Umrißsprache, eine mehr zum Ton als zur Vollfarbigkeit neigende Farbensprache gelten lassen zu müssen.[3] Erst

[1]) Nach Flechsig (Cranach-Studien, S. 267) von seinem Hans Cranach.

[2]) Wenn ich bis hierher eine ganze Reihe von Bildern durch die Fußnoten als Werke bezeichnet habe, die Flechsig „mit Sicherheit“ auf Hans Cranach zurückführt, so habe ich damit zeigen wollen, welchen Umsturz Flechsigs Vermutung in den Benennungen aller unserer Galeriekataloge herbeiführen müßte, wenn es dem tüchtigen Forscher gelänge, uns zu überzeugen. Solange er aber nicht einige beglaubigte Bilder Hans Cranachs vorführt, ist damit nicht zu rechnen; und die Anzahl der Werke, die er diesem jung verstorbenen Künstler zuschreibt, erscheint von vornherein zu groß.

[3]) Der Bildniskopf Nr. 96 der Ausstellung, der früher als eine Skizze des älteren Cranach nach dem Markgrafen Georg von Brandenburg galt, erwies sich auf der Erfurter Kunstausstellung 1903 als die Studie zu dem um 1556 gemalten großen Bildnis des Kurfürsten Joachim II. von der Hand Lukas Cranach d. J. im Besitze des Kaisers. Als möglich wurde dies schon in meinem Katalog der Cranach-Ausstellung, als wahrscheinlich in Flechsigs Cranach-Studien (S. 280) hingestellt. Näheres in meinem Galeriekatalog, 7. Aufl., S. 635, Dresden 1908.

nach dem Tode seines Vaters (1553) entwickelt er sich, von dieser Grundlage ausgehend, durch selbständige Naturbeobachtung und durch Vervollkommnung und Kräftigung seiner stets flüssiger bleibenden Pinselführung zu dem Bildnismaler von großer Bedeutung, wie wir ihn in seinen besten Werken kennen lernen. Die Cranach-Ausstellung hatte, da ihr Selbstbeschränkung notwendig war, sich nicht eigentlich die Aufgabe gestellt, das Material zur Scheidung der Werke des älteren und des jüngeren Lukas Cranach herbeizuschaffen. Auch ist diese Scheidung als wissenschaftliche Frage erst durch die seither erfolgten Veröffentlichungen Flechsigs wieder aufgeworfen worden. Übrigens wurde angenommen, daß in der Dresdener Galerie durch die Bilder Elias und die Baalspriester von 1545, die Kreuzigung von 1546, die großen Pygmäenbilder von 1551 und das Doppelbildnis des Kurfürsten Moritz und seiner Gemahlin Agnes von 1559 die Entwicklung der Kunstweise des jüngeren Lukas aus derjenigen des älteren Lukas Cranach heraus genügend veranschaulicht werde.

Von den wenigen Bildern der Cranach-Ausstellung, die eine spätere Jahreszahl als 1537 tragen, ohne offenkundig vom jüngeren Meister herzurühren, halte ich die Verspottung Christi (Nr. 68) von 1538 in der Galerie Weber, Hamburg,[1]) und das männliche Bildnis (Nr. 69) von 1544 aus der Kaufmannschen Sammlung[2]) in Berlin nach wie vor für eigenhändige Werke des älteren Meisters, wogegen es mir nicht unwahrscheinlich erscheint, daß die blasse Darstellung Kaiser Karls V.[2]) von 1548 aus dem Schweriner Museum (Nr. 70), deren Behandlung schon an jenes Dresdener Doppelbildnis von 1559 erinnert, vom jüngeren Lukas ausgeführt worden sei. Das unbezeichnete, tüchtige und sprechende Bildnis Karls V., das Mr. Alb. Joliet in Dijon der Ausstellung gütigst überlassen hat, stammt überhaupt nicht aus der Cranachschen Werkstatt. Schon das Eichenholz, auf das es gemalt ist, weist es in die niederländische Schule.

Von den mit der Vogelflügelschlange bezeichneten, aber nicht datierten Gemälden, ist die Caritas[1]) (Nr. 94) der Mad. Errera in Brüssel ein hübsches Beispiel dieser Cranachschen Gestaltung, die wieder keinen anderen Zweck hat, als auf landschaftlichem Grunde ein nacktes Weib mit nackten Kindern zu zeigen. Die Eigenhändigkeit des Bildes aber möchte ich nicht beschwören. Das anmutige, wenn auch etwas „akademische", große Parisurteil (Nr. 95) der Gothaer Galerie[1]) dagegen halte ich für ein eigenhändiges Werk des älteren Lukas aus der Zeit um 1540. Schwerer ist die Beurteilung des mit der Vogelflügelschlange bezeichneten, landschaftlich ungemein reizvollen Heiligen Hieronymus in der Wildnis (Nr. 92) aus dem Ferdinandeum zu Innsbruck. Für eigenhändig halte ich das Bild unbedingt.[3]) Die Durchführung aller Einzelheiten im Vordergrunde der Landschaft erinnert noch an des Meisters frühe Ruhe auf der Flucht (Nr. 1). Jedenfalls hat der sogenannte Pseudogrünewald niemals eine ähnliche Landschaft gemalt. Auch der Faltenwurf des blauschattigen Linnengewandes des Heiligen erinnert an jenes frühe Bild. Die Formengabe im Nackten der Heiligen und die flüssige tonige Modellierung seines Fleisches weisen dagegen auf eine erheblich spätere Zeit hin. Das Schlangenzeichen mit liegenden Flügeln gehört sogar der Zeit nach 1537 an. Die Echtheit dieses Zeichens wird jedoch lebhaft bestritten; und wenn es auch, wie ich höre, einer scharfen Untersuchung in München standgehalten hat, so bleibt seine Form dennoch verdächtig. Wenn ich, ehe ich das Bild gesehen, in meinem Verzeichnis die Möglichkeit offen ließ, daß es der Innsbrucker Spätzeit des Meisters angehöre, so folgte ich Anregungen, die von anderer Seite ausgingen. Nach 1530 ist das anziehende Bild schwerlich ent-

[1]) Auch nach Flechsig (Cranach-Studien, S. 275) vom älteren Lukas Cranach.
[2]) Nach Flechsig (Cranach-Studien, S. 276) vom jüngeren Lukas Cranach.
[3]) Nach Flechsig (Cranach-Studien, S. 280) von Hans Cranach, die Schlange gefälscht.

standen. Auch der Magdeburger Flügel mit dem heiligen Paulus (Nr. 91) ist schwer unterzubringen. Er zeigt den Heiligenschein der Cranachschen Altäre der zwanziger Jahre, und das (gefälschte) Werkstattszeichen, das erst nach 1537 aufkam, ist jedoch gut genug für des Meisters eigene Hand. Die kleine Magdeburger Madonna mit dem späten Zeichen (Nr. 97) halte ich dagegen im besten Falle für ein Werk des jüngeren Lukas,[1]) dem ich ja auch schon im Katalog das treffliche unbezeichnete Bildnis (Nr. 165) bei Herrn Maler Wilhelm Lukas von Cranach in Berlin[1]) zurückgegeben habe. Die ausgestellten Stücke des großen, 1539 bestellten Schneeberger Altares, den Waagen für ein Hauptwerk Cranachs erklärte, während es von Schuchardt in die Acht getan worden ist, kann ich nicht für so schlecht halten, wie sie in der Regel gemacht werden. Die geringere Sorgfalt und die dekorative Durchführung, die ein so großes Werk erheischte, zugegeben, kann ich gerade nach diesen Proben eine eigenhändige Beteiligung des alternden Meisters an der Herstellung dieses Altars nicht für ausgeschlossen halten. Doch mögen Gesellen das meiste daran getan haben.

Von den unter dem Namen des jüngeren Lukas Cranach ausgestellten Werken zeigt das Moritzburger Jagdstück (Nr. 160), nicht, wie der Katalog angibt, das Schloß Stolpen, sondern das Schloß Zschopau im Hintergrunde. Auf der Höhe seines Könnens aber zeigen den jüngeren Lukas nur seine ausgestellten Bildnisse. Zwischen des älteren Cranach großen Bildnissen Herzog Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin (Nr. 6 und 7) von 1514 und des jüngeren Cranachs großen Bildnissen des Kurfürsten August und seiner Gemahlin (Nr. 163 und 164) von 1565 — sie hingen, nur durch eine Tür getrennt, an derselben Wand — liegt ein volles halbes Jahrhundert, und die Bildnisse von 1565 zeigen, mit denen von 1514 verglichen, auch deutlich den Wandel des künstlerischen Geschmackes, der sich in diesen fünfzig Jahren vollzogen hatte. Die beiden älteren lebensgroßen ganzen Bildnisgestalten heben sich raumlos vom schwarzen Grunde ab, obgleich die Schlagschattenansätze auf dem Stückchen Fußboden, das unter dem schwarzen Grunde dargestellt ist, beweisen, daß die räumliche Behandlung schon 1514 nicht unbekannt war. Dazu verraten diese Bildnisse bei aller realistischen Lebendigkeit der Köpfe eine gewisse Eckigkeit in der Auffassung und Herbheit in der Behandlung, die noch ans 15. Jahrhundert erinnern. Das prächtige, dreiundzwanzig Jahre später vom alten Cranach gemalte lebensgroße Bildnis Heinrichs des Frommen (Nr. 66) aus der Dresdener Galerie wirft schon einen vollen Schlagschatten hinter sich auf den roten Grund, von dem es sich abhebt, ohne im übrigen bereits in eine räumlich aufgefaßte Umgebung gestellt zu sein. Jene lebensgroßen Bildnisse des jüngeren Cranach aber, denen die beiden liebenswürdigen Darstellungen der Kinder Augusts (Nr. 161 und 162) aus dem Moritzburger Schlosse sich in derselben Art anschließen, erscheinen bereits in vollräumlicher Auffassung. Sie stehen, von Licht und Luft umflossen, vor architektonischem Grunde, auf den sie mächtige Schlagschatten werfen. Zugleich sind sie mit jenen reineren Umrissen gezeichnet, mit jener flüssigeren Pinselführung gemalt, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts Gemeingut der europäischen Malerei geworden waren, in der Geschichtsmalerei jedoch als Nachahmung und Manier empfunden werden, während sie der Bildnismalerei, der das Heilmittel „Natur“ stets zur Seite steht, erst den Anschein voller Lebenswahrheit verleihen.

Wenn die Cranach-Ausstellung auch kein anderes Ergebnis gehabt hätte, als die Möglichkeit geboten zu haben, die besten Leistungen einer angesehenen deutschen Malerwerkstatt des 16. Jahrhunderts durch volle sechzig Jahre hindurch zu verfolgen, so hätte sie — ich glaube das sagen zu dürfen — schon ihre Schuldigkeit

[1]) Nach Flechsig (Cranach-Studien, S. 276) vom jüngeren Lukas Cranach.

getan. Inwieweit ihre Ergebnisse in Bezug auf wissenschaftliche Sonderfragen reichen, darüber scheinen die Ansichten auch nach diesen Erörterungen etwas auseinanderzugehen. Für mich liegt, wie gesagt, ihr Hauptergebnis in der Klärung der Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit des älteren Cranach von 1504 bis 1520. Die Lösung der Pseudogrünewaldfrage hat sie nur insofern gebracht, als sie die Ansicht widerlegt hat, daß besondere fremde Schulen und fremde Einflüsse hinter den sogenannten Pseudogrünewaldbildern zu suchen seien, vielmehr deren Cranachschen Charakter bestätigt hat. Unter den Bildern dieser Art und unter den übrigen späteren Bildern, die allem Anschein nach nicht vom älteren Lukas Cranach selbst gemalt sind, die Hände verschiedener, mit Namen zu nennender Meister herauszufinden, aber ist bis jetzt nicht gelungen. Wenn andere in dieser Beziehung glücklicher sind als ich, werde ich das neidlos anerkennen. Nur müssen sie uns nicht durch die Betonung von Ähnlichkeit in gleichgültigen Zufälligkeiten und Äußerlichkeiten, sondern durch künstlerisch und stilkritisch zwingende Gründe zu überzeugen suchen. Bis dahin möchte ich behaupten, daß die Aufgabe, in jedem Bilde der Cranachschen Werkstatt die Hand oder die Hände bestimmter Söhne, Schüler oder Gesellen des Meisters herauszufinden, durch die Art des Betriebes in jener Werkstatt für die Nachwelt unlösbar geworden ist. Oft haben offenbar verschiedene Hände an dem gleichen Bilde gemalt. Mir scheint die gleiche Hand manchmal nur in den Gewändern, manchmal nur in den Köpfen, manchmal nur in der Landschaft verschiedener Bilder hervorzutreten. Der alte Lukas Cranach hat offenbar alles getan, was in seiner Macht stand, die Nachforschung nach der Vaterschaft an jedem einzelnen Bilde zu erschweren, ja, oft unmöglich zu machen. Wir werden uns also nach wie vor begnügen, nur die besten Werke für eigenhändig oder wesentlich eigenhändig zu erklären, das Ungewisse und mit den jetzigen Mitteln Unwißbare aber offen als solches zu bezeichnen. Hypothesen sind in der Kunstgeschichte ebenso unentbehrlich wie in den übrigen Wissenschaften. Doch pflegt keine Wissenschaft ihre Hypothesen so unverfroren für erwiesene Tatsachen auszugeben wie die unsere. Es wäre auch ein Erfolg der Cranach-Ausstellung, wenn sie uns lehrte, schärfer als bisher zwischen Vermutetem und Erwiesenem zu unterscheiden.

V. Zur altdeutschen Kunst*)

Drei Bücherbesprechungen

1. Robert Bruck, Die elsässische Glasmalerei vom Beginn des 12. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts

Die mittelalterliche Glasmalerei gehört bekanntlich zu den wirkungsvollsten und prächtigsten Erscheinungen der ganzen Kunstgeschichte. Alle künstlerischen Wunder des Ostens und Westens verblassen vor der Farbenglut des Inneren der folgerichtig mit farbigen Glasmalereien geschmückten gotischen Dome, deren ganz in Riesenfenster zwischen umrahmendem Stützwerk aufgelöste Wände überirdischen Glashütten entstiegen zu sein scheinen. Niemals und nirgends hat eine Dekorationsweise eine so weihevolle Stimmung, eine so märchenhafte Empfindungsglut, eine so völlige Erhebung über den Staub des Alltagslebens erzeugt, wie diese. Daß die Geschichte der mittelalterlichen Glasmalerei zu den wichtigsten Abschnitten der Baugeschichte wie der Geschichte der Malerei gehört, ist daher längst anerkannt worden; an zusammenfassenden Werken über die Geschichte der Glasmalerei hat es daher schon seit anderthalb Jahrhunderten nicht gefehlt; und noch in den letzten Jahrzehnten haben Werke, wie das von Westlake in England, das von Magne in Frankreich, das von Oidtmann in Deutschland, Zeugnis von der Bedeutung dieses Zweiges der angewandten Kunst für das Kunstleben der Völker abgelegt. Auch die Glasgemälde einzelner hervorragender Kathedralen haben hier und da eine kunstwissenschaftliche Sonderbehandlung erfahren. Aber es fehlte bisher an einem Werke, das, von einem fest umgrenzten und völlig beherrschten Gebiete ausgehend, die Geschichte der Glasmalerei wissenschaftlich der Gesamtgeschichte der Malerei zuführte und einreihte. Robert Brucks gediegen gearbeitetes, gut geschriebenes und hübsch ausgestattetes Werk, das schon als Materialsammlung von unschätzbarem Werte für jeden Kunstforscher ist, füllt daher zunächst für die elsässische, damit aber auch für einen wichtigen Teil der deutschen Kunstgeschichte eine wirkliche Lücke aus.

Der einleitende Teil gibt eine gute Übersicht über die technische und stilistische Entwicklung der Glasmalerei. Der gute Geschmack des Verfassers läßt hier, wie in der späteren Einzelbehandlung, überall durchblicken, daß die Fortschritte der Malerei in der perspektivischen Raumbehandlung, die sich im Verlaufe des späteren Mittelalters wie in der Wand-, Tafel- und Handschriftenmalerei, so allmählich auch in der Glasmalerei einstellten, gerade für diese, deren Stil mit der flächenhaften Teppichwirkung steht und fällt, verhängnisvoll wurde, so daß ein Rückschritt der Glasmalerei als solcher mit den Fortschritten der eigentlichen Malerei Hand in Hand geht.

---

*) Der erste dieser Artikel (zu Bruck, Elsässische Glasmalerei, Straßburg 1902) erschien 1903 in der Kunstchronik, Neue Folge XV, Sp. 59—21; der zweite (zu Leitschuh, Dürers Tagebuch, Leipzig 1884) stand im Magazin für die Literatur des In- und Auslandes, LIII, S. 28 und 29, Leipzig 1884; den dritten (zu Stiaßny, Altsalzburger Tafelbilder, Wien 1903) brachte das Literarische Zentralblatt Nr. 31, vom 30. Juli 1904, Sp. 1044 und 1045.

Als seine Hauptaufgabe aber betrachtet der Verfasser es in dem geschichtlichen Hauptteil seines Werkes, in dem die vorhandenen elsässischen Glasgemälde ohne Rücksicht auf ihre örtliche Zusammengehörigkeit möglichst genau in der Zeitfolge ihrer Entstehung aneinander gereiht sind, überall den Zusammenhang der Glasmalerei mit der gleichzeitigen Buch-, Wand- und Tafelmalerei darzutun. Den 81 großen Blättern des Tafelbandes, die der gleichen Anordnung folgen, gesellen sich noch sechs Tafeln im Textband. Wir können also überall miturteilen. Gerade die Übereinstimmung gewisser erhaltener Glasgemälde mit bekannten Größen der eigentlichen Malerei, wie des Salomonfensters des Straßburger Münsters mit Abbildungen aus dem Hortus deliciarum der Herrad zu Landsberg, wie der Glasgemälde in der Marienkapelle der Pfarrkirche zu Zabern mit der Gemäldefolge Kaspar Isenmanns im Kolmarer Museum, wie der Zeichnung in den Fenstern der Nordseite der Kirche zu Altthann und der Georgskirche zu Schlettstadt mit dem Stil der Stiche des Meisters E. S. und wie der Bilder der sechs Fenster der Magdalenenkirche zu Straßburg mit Arbeiten Schongauers und des Meisters des Hausbuches, ermutigt den Verfasser mit Recht, nun auch aus den Gemäldefenstern, die Jahrzehnten angehören, aus denen sich im Elsaß keine Werke der eigentlichen Malerei erhalten haben, Rückschlüsse auf den gleichzeitigen Entwicklungszustand dieser Malerei zu ziehen. Vollwertige künstlerische Persönlichkeiten, in denen man nun auch auf anderen Gebieten beschäftigte Maler vermuten mag, treten auf diese Weise leuchtend hinter den durchscheinenden Farbenschöpfungen der Glasfenstermalerei hervor.

Wenn Bruck den bisher nur urkundlich bekannten Maler Hans Tieffenthal von Schlettstadt (erwähnt 1418—1450) als Meister der prächtigen, lebensvollen, burgundisch angehauchten Fenstergemälde aus der Legende der heiligen Katharina in der Kirche St. Georg zu Schlettstadt (um 1430—1450) in Anspruch nimmt, so beruht das freilich zunächst nur darauf, daß Tieffenthal damals der einzige namhafte Meister von Schlettstadt war, den wir kennen, anderseits aber doch auch darauf, daß die urkundlichen Nachrichten über ihn auf Beziehungen zu Burgund schließen lassen. Es ist eine kunstgeschichtliche Vermutung jener Art, die man gelten lassen kann, bis genauere Feststellungen sie widerlegen oder bestätigen. Dagegen darf der Maler Johannes von Kirchheim, der 1348 urkundlich als Pictor vitrorum des Straßburger Münsters genannt wird, mit Sicherheit als der Verfertiger der leider nicht besonders gut erhaltenen Apostelfenster in der 1349 vollendeten Katharinenkapelle des Münsters bezeichnet werden. „Eine bedeutende Künstlerindividualität,“ sagt Bruck, „spricht aus seinen Werken. Hier zuerst tritt ganz ausgeprägt und mit großem Stilgefühl der gotische Gewandstil hervor.“

Vollends einwandfrei ist es natürlich, wenn Bruck die Künstler hervorragender elsässischer Glasfenster, zu deren Namen keine erhaltenen Spuren führen, als Meister dieses oder jenes Fensters bezeichnet.

Der romanischen Zeit gehören noch die ersten sieben der berühmten Königsfenster des nördlichen Seitenschiffes des Straßburger Münsters an. Bruck nimmt mit Woltmann an, daß sie aus dem früheren romanischen Langhaus in das gotische Münster versetzt seien. Einen etwas unruhigen Übergangsstil zeigen die drei frühen Chorfenster der Kirche zu Niederhaßlach, wogegen das etwa gleichzeitige Madonnenfenster im Nordkreuz des Straßburger Münsters (nächst dem Chor) uns als eines der ältesten rein gotischen Glasgemälde des Elsasses entgegentritt. Daß auch in die vollgotische Zeit sich noch der edle, reine Teppichstil der Glasmalerei herüberzuretten vermochte, beweist das mittelste Chorfenster der Peter-und-Pauls-Kirche in Weißenburg. Die zehn Darstellungen aus dem Neuen Testament, die hier nach stilvollen Medaillons eingeordnet sind, bilden zugleich die erste zusammenhängende Erzählungsfolge, die sich in der elsässischen Glasmalerei findet. Sie mögen gegen 1300 entstanden sein. Völlig abgerundete künstlerische Persönlichkeiten treten uns hier

freilich erst hundert Jahre später entgegen. Einer der ersten und bedeutendsten ist der Meister von Niederhaßlach, der Maler der berühmten, reich mit Legendenbildern ausgestatteten zehn Fenster im Schiff der Kirche von Niederhaßlach. Seine Bilder zeigen noch den rein deutschen, das heißt oberdeutschen Stil der Zeit um 1400. Burgundische und niederländische Einflüsse zeigen dagegen schon die Künstler der sieben Chorfenster des Münsters in Thann, die Bruck unter drei Meister verteilt: den Meister der Genesis, den Meister der zehn Gebote und den Meister des siebten Fensters. Im Meister von 1461, dessen Hauptwerke die drei Fenster im Chor der Kirche zu Walburg sind, tritt uns dann schon zugleich der Fortschritt in der realistischen Raumbehandlung, den die Malerei um diese Zeit gemacht hatte, und der Rückschritt im Stil der Glasmalerei entgegen, der zum Teil mit diesem Fortschritt zusammenhing.

Die Gesamtrichtung der elsässischen Malerei, deren Entwicklung sich lückenlos eben nur in den erhaltenen elsässischen Glasfenstern widerspiegelt, zeigt gerade in diesen jene maßvolle Haltung, die gleich weit von den dramatischen Übertreibungen der nürnbergischen wie von der lyrischen Ruhe der kölnischen Schule entfernt ist.

Nach allem bildet Brucks Werk nicht nur eine bedeutsame Bereicherung der Geschichte der Glasmalerei, sondern auch einen wertvollen Beitrag zur Gesamtgeschichte der deutschen Malerei.

2. Friedrich Leitschuh, Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande

Von den Kunsthistorikern und hoffentlich auch von den Germanisten ist diese Ausgabe des an kunst- und kulturgeschichtlichen Bemerkungen so außerordentlich reichen und als schriftliches Geisteserzeugnis des größten deutschen Künstlers so unvergleichlich anziehenden Tagebuches Dürers längst mit Sehnsucht erwartet worden. Weiht diese Niederschrift uns doch überall in die intimen Kleinigkeiten des Privatlebens des Meisters ein, läßt es uns manchmal doch auch klare Blicke in sein tiefstes Geistesleben tun, ist vor allem der einzige bisher vorhandene Abdruck des Werkes, den Dr. Fr. Campe 1858 in seinen Reliquien von Albrecht Dürer veröffentlichte, doch längst vergriffen und in der Regel selbst antiquarisch nicht aufzutreiben. Diese Bedeutung der neuen Ausgabe wird aber noch wesentlich dadurch erhöht, daß Leitschuh, wie Gottfried Kinkel schon 1879 in der Lützowschen Zeitschrift für bildende Kunst mitteilte, den verloren geglaubten Kodex der einzigen erhaltenen, 1620 von dem Nürnberger Maler, Kupferstecher, Kunsthändler und Schriftsteller Johann Hauer angefertigten Abschrift des verschollenen Urtextes in der Bamberger Bibliothek wieder aufgefunden hat und daher in den Stand gesetzt ist, einen verbesserten, vom Campeschen in manchen Stücken abweichenden Text zu bringen, einen Text, der sich selbst, und zwar, wie wir dem gelehrten Herausgeber aufs Wort glauben, mit Recht als einen diplomatisch treuen Abdruck der Hauerschen Abschrift bezeichnet; denn die Abweichungen von der Schreibweise der Handschrift, zu denen sich Leitschuh selbst in der Vorrede (S. VII) bekennt, sind geringfügiger Natur und bezwecken in der Tat nur, das Verständnis zu erleichtern; und die Konjekturen, durch die der Herausgeber, wie sich aus den Anmerkungen ergibt, hier und da die Lesarten Hauers im Sinne der Urschrift zu berichtigen sucht, rühren zumeist schon von Leitschuhs Vorgängern, wie Thausing, her und leuchten fast in allen Fällen sofort ein.

Bis so weit ist die Ausgabe von größerer philologischer als kunstgeschichtlicher Bedeutung; und in der Tat wird der Besitzer der trefflichen, trefflich kommentierten, auf Campes Text beruhenden Thausingschen Übertragung des Tagebuches in die

Sprache der Gegenwart (in Eitelberges Quellenschriften III, Wien 1873) durch Leitschuhs Textrevision kaum eine der kunstgeschichtlichen Anmerkungen Dürers in neuem Lichte sehen. Wohl aber wird der Dürersche Text durch die Wiederherstellung einiger ausgefallener Worte und Sätze, wie des Wortes „neugebauet“ bei der Beschreibung des Hauses des Bürgermeisters von Antwerpen (S. 52, Z. 13) und der Worte „also bey verehrt“ in der Schilderung des Festes, das die Antwerpener Maler Dürer gaben (S. 52, Z. 30), an einigen Stellen wirklich farbiger belebt; und manche andere Berichtigungen, die beim ersten Anblick, so dankenswert sie in formaler Hinsicht unter allen Umständen sind, in inhaltlicher Beziehung gleichgültig erscheinen, können doch vielleicht noch einmal in der einen oder anderen Weise von Interesse werden.

Leitschuh hat nun aber auch Einleitungen und Anmerkungen geschrieben, die seine Ausgabe unter gewissenhafter Benutzung aller literarischen Hilfsmittel auf sich selbst stellen. Von den einleitenden Kapiteln ist besonders das über die Geschichte des Reisetagebuches, erschöpfend und anschaulich wie es ist, von selbständiger wissenschaftlicher Bedeutung. Auch die Übersicht über Dürers Reise, die der Verfasser im ersten der einleitenden Kapitel gibt, ist klar und anschaulich; nur hätten wir am Schlusse die Reichensperger und Kaufmann entlehnte Behauptung, Dürer sei bei aller seiner Hinneigung zu Luther, schon weil die protestantische Kirche damals noch nicht konstituiert gewesen sei, ein treuer Sohn der alten Kirche gewesen und geblieben, gern vermißt; denn die alte Kirche wird, wenn sie aufrichtig ist, schwerlich den als ihren treuen Sohn anerkennen, der, wie Dürer in eben diesem Tagebuche (S. 82), schreibt, Luther habe gelitten „umb der christlichen wahrheit willen und umb das er gestrafft hat das unchristliche pabsthumb, das so strebt wieder Christus freylassung“ und (ebenda) die Lehre der alten Kirche eine „falsche und blinde lehr“ nennt, „die doch die menschen, die sie vätter nennen, erdicht und auffgesetzt haben“.

Sehr gründlich sind Leitschuhs Anmerkungen. Daß sie im wesentlichen auf denen Thausings beruhen, gibt er bescheiden zu; aber er hat, wie es scheint, alle Quellen, die Thausing benutzt hat, gewissenhaft nachgeprüft und die kunsthistorische Literatur seit dem Jahre 1872, in dem Thausings Ausgabe erschien, eingehend zu Rate gezogen. In einigen Fällen hat diese ihn freilich auch irregeleitet; und ich bedaure, daß ich zum Beleg dieser Behauptung auf zwei Fälle hinweisen muß, in denen Leitschuh Ansichten Springers, den niemand höher verehrt als ich, wenn er sich auch, wie wir anderen alle, zuweilen irrt, zu den seinen gemacht hat: so, wenn er (S. 189) die Möglichkeit, daß Springer mit seiner Identifizierung des Meisters W. und Jac. Walchs recht gehabt habe, nicht ganz von der Hand weist; denn Springer selbst hält, wenn ich recht unterrichtet bin, an dieser Hypothese, die in der Tat durch den einfachsten Vergleich der Stiche beider Meister widerlegt wird, nicht mehr fest; so aber vor allen Dingen, wenn er sich (S. 174 und 175) für Springers Ansicht erklärt, Michelangelos Madonna in Brügge sei nur Gesellenarbeit; denn daß Vasari und Condivi, welche fünfzig Jahre nach der von ihnen selbst berichteten Absendung dieser Madonna nach Brügge schrieben, nicht darüber unterrichtet waren, daß das Werk weder ein Relief noch ein Erzbild, sondern ein Marmorwerk in ganzer Figur war, ist für die Frage der Eigenhändigkeit gleichgültig. Für diese spricht schon der Umstand, daß Michelangelo in jener frühen Zeit überhaupt nur eigenhändige Arbeiten abzuliefern pflegte, vor allen Dingen aber der Augenschein selbst. Ich habe die Brügger Madonna sehr oft, zuvorletzt aber gesehen, als ich, ohne Deutschland zu berühren, von Rom und Florenz nach Brügge zurückkehrte und mich mit frischer Erinnerung an die dortigen Werke des Meisters überzeugte, daß die Kenner recht haben, die ein eigenhändiges, herrliches Jugendwerk Michelangelos in dieser Madonna sehen.

Gerade angesichts des Zeugnisses Dürers in seinem Tagebuch sollte man an dieser Auffassung am wenigsten mäkeln.

Alles in allem entspricht Leitschuhs Ausgabe des Dürerschen Reisetagebuches sicher den Erwartungen, mit denen man ihr entgegensah.[1])

3. Robert Stiaßny, Altsalzburger Tafelbilder

(Sonderheft aus dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, Wien 1903)

Die Frage nach dem „Einfluß", den die verschiedenen Malschulen des 15. Jahrhunderts diesseits der Alpen aufeinander gehabt haben, wird immer verwickelter, je vollständiger es gelingt, die Sondereigenschaften örtlich begrenzter Provinzialschulen zu erkennen und zu umschreiben. Kannte die ältere Kunstgeschichte in der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts eigentlich nur niederländische, kölnische, schwäbische und fränkische Strömungen, so tritt die Mischung dieser Strömungen untereinander und mit anderen Zuflüssen, vor allen Dingen aber mit heimatskünstlerischen Sonderquellen jetzt immer deutlicher hervor. Im Rheingebiet zum Beispiel unterscheiden wir seit den Forschungen Scheiblers, Daniel Burckhardts, Schmarsows, Thodes und Aldenhovens ziemlich scharf zwischen der oberrheinischen, mittelrheinischen und niederrheinischen Malerei. Im südöstlichen Deutschland aber heben sich seit den Forschungen Sempers, Riehls, Stiaßnys und anderer wenigstens die tirolische, die österreichische und die bayrisch-salzburgische Schule immer schärfer voneinander ab. Die Loslösung und Umschreibung der Salzburger Schule des 15. Jahrhunderts ist ein anerkennenswertes Ergebnis der jüngsten Studien Stiaßnys, die in dem genannten Hefte zusammengefaßt sind. Hatte auch schon Janitschek in seiner Geschichte der deutschen Malerei die Salzburger Herkunft der bedeutendsten der von Stiaßny zusammengestellten Bilder anerkannt, so hat dieser doch das Verdienst, die Salzburger Schule des 15. Jahrhunderts nicht nur durch eine Anzahl bisher noch kaum genannter, sondern auch durch einige oft genannte Bilder bereichert zu haben, die zwar schon von Woltmann und Janitschek für österreichisch im allgemeinen erklärt, neuerdings aber anderen süddeutschen Schulen zugeschrieben worden waren. Schon daß Pfennings Kreuzigung von 1449 in der Wiener Galerie, ein Bild, das noch Woltmann und Janitschek mit Recht für österreichisch hielten, während es neuerdings für das Werk eines maßgebenden Nürnberger Meisters erklärt worden war, nicht nur Österreich zurückgegeben, sondern auch mit großer Wahrscheinlichkeit in Salzburg beheimatet werden konnte, und daß das oft genannte Grazer Dombild, eine Kreuzigung von 1457, als die Schöpfung Konrad Laibs, eines geborenen Schwaben, der in Salzburg tätig war, erwiesen worden ist, sind annehmbare Ergebnisse der Untersuchungen Stiaßnys. Hauptsächlich aber beschäftigen sie sich mit dem Meister der vier berühmten Bilder aus dem Marienleben von 1499 in der Pfarrkirche zu Großgmain und den vier Passionsbildern mit der Künstlerzeichnung R. F. und der Jahreszahl 1491 in der Wiener Galerie. Schon Engerth hatte beide Folgen derselben Hand zugeschrieben. Janitschek meinte, daß die stilistische Verwandtschaft über vereinzelte Anklänge nicht hinausgehe. Bayersdorfer dagegen soll sich für die Identität der beiden Meister ausgesprochen haben. Diese Ansicht nun nimmt Stiaßny wieder auf und stützt sie durch eine Reihe feinfühliger stilistischer Bemerkungen, denen man sich, da die Entwicklung eines Jahrzehnts zwischen den beiden Folgen liegt, anschließen kann. Stiaßny schreibt der gleichen Hand

---

[1]) Über die erst später bekannt gewordene, der verlorenen Urschrift in manchen Stücken noch näherstehende Abschrift des Nürnberger Kreisarchivs, die Lange und Fuhse ihren Ausgaben von 1893 mit zugrunde gelegt haben, vgl. oben S. 182.

des Meisters R. F. nun aber noch eine Reihe anderer Bilder zu, von denen das anziehende männliche Brustbild bei Herrn Dr. A. Figdor in Wien, da es ebenfalls R. F. bezeichnet ist, von vornherein festgestellt ist. Recht gewagt dagegen erscheint es uns, nach den vortrefflichen Abbildungen des Aufsatzes zu urteilen, wenn Stiaßny als früheres, etwa um 1480 entstandenes Werk des Meisters das viel primitivere und rohere Altarwerk des historischen Vereins zu Regensburg in Anspruch nimmt, wogegen die Madonna mit dem Stifter von 1483 im Rudolfinum zu Prag auch uns in der Tat als früheres Werk des Meisters R. F. erscheint. Die übrigen diesem Künstler oder seiner Schule zuzuschreibenden Bilder können hier nicht aufgezählt werden. Wer ist nun aber dieser Meister R. F., der 1483 das Prager Bild, 1591 die Wiener Folge und 1499 das Großgmainer Altarwerk gemalt hat? Es liegt wohl kein Grund vor, daran zu zweifeln, daß es der Meister Rueland Frueauf ist, der 1471 das Rathaus zu Passau mit leider untergegangenen Bildern schmückte, später aber in Salzburg nachweisbar ist. Er scheint Passauer von Geburt gewesen zu sein, seine künstlerische Tätigkeit aber zwischen Passau und Salzburg geteilt zu haben. In Salzburg verblaßte sein Ruhm freilich bald vor dem des großen Tirolers Michael Pacher.

VI. Die Nachbildung der Holbeinschen Madonna in Dresden *)

Wir werden gut tun, das berühmte Bild unserer Galerie zunächst unbeirrt durch die große Streitfrage der siebziger Jahre zu betrachten, ob es eine eigenhändige Schöpfung des großen Augsburger Meisters Hans Holbein d. J. (1497 bis 1543) ist oder nicht.

In einer Steinnische, neben der über niedriger Mauer ein Stück blauen Himmels und einige Feigenzweige sichtbar werden, steht die jüngfräuliche Mutter Gottes mit dem Christkinde im Arme. Sie trägt ein dunkelgrünes Kleid mit goldenen Unterärmeln und roter Gürtelschärpe. Lang wallt ihr Mantel hinter ihr hernieder. Auf ihrem Haupte ruht die goldene, von Perlen und Edelsteinen blitzende Krone des Himmels; ihr aufgelöstes blondes Haar fällt reich und weich auf die Schultern herab; in ihren reinen Zügen spricht sich die edelste, ruhigste Weiblichkeit und zugleich die mildeste gnadenreichste Himmelshoheit aus. Sie ist ganz Himmelskönigin und doch ganz die holdselige irdische deutsche Frau und Mutter. Vor ihr auf dem farbenreichen orientalischen Teppich kniet zur Linken, in Anbetung versunken, der Stifter des Bildes, der Baseler Bürgermeister Jakob Meyer mit seiner Familie, knien ihm gegenüber zur Rechten, der Madonna zunächst, seine 1511 verstorbene erste Gattin, Magdalena Baer, weiter vorn seine zweite Gattin, Dorothea Kannegießer und deren Tochter Anna; vor ihm selbst aber hat der farbig gekleidete ältere ihrer beiden Söhne sich auf ein Knie niedergelassen, um den jüngeren, den Knaben, der nach damaliger Kindersitte nackt vor ihm steht, mit beiden Händen festzuhalten.

Dies ist der einfache Inhalt des Bildes. Es ist eine Madonna mit der Stifterfamilie. Alles was unsere Romantiker hineingedichtet haben, besonders die Fabel, daß das jüngste Kind der Familie krank sei und daher von der Madonna auf ihren Armen gehalten werde, während sie ihr Christkind so lange unten auf die Erde gesetzt habe, ist glücklicherweise schon wieder halb verschollen und verdient kaum noch erwähnt zu werden.

Jakob Meyer war der erste nicht ritterbürtige Bürgermeister der Stadt Basel. Seit dem Jahre 1516 einige Male ein Jahr ums andere zum höchsten Amte wiedergewählt, hatte er einen wesentlichen Anteil an der Umgestaltung der Baseler Verfassung in volkstümlicherem Sinne. Aber obgleich unter seinem Regimente die Privilegien der Bischöfe wie des Adels gebrochen wurden, blieb er doch inmitten des Frühlingsbrausens der Reformation ein treuer Anhänger der alten Kirche und wurde dadurch bald von einem der populärsten zu einem der unpopulärsten Männer seiner Vaterstadt. Auch wurde er verdächtigt, von den Franzosen bestochen worden zu sein. Abgesetzt und festgenommen wurde er schon 1521; 1527 wurde die gegen ihn verhängte Urfehde, die ihn von allen öffentlichen Ämtern ausschloß, erneuert; 1529 war er „der Wortführer der bewaffneten katholischen Opposition“. Bald darauf, nach dem endgültigen Siege der Reformation in Basel, starb er.

*) Dieser Aufsatz ist, mit geringen sachlichen und stilistischen Verbesserungen, ein Wiederabdruck des Textes zu der Photographie des Dresdener Bildes in dem großen Dresdener Galeriewerk von Ad. Braun & Cie. (Mappe II, 23, S. 69, Dornach und Paris 1884). Was ich heute (1911) glaubte hinzufügen zu müssen, habe ich in einem kurzen Nachwort zusammengefaßt.

Mit Hans Holbein war er schon früh in Verbindung getreten. Schon gleich nach seiner ersten Wahl zum Bürgermeister, 1516, hatte er von der Hand des Meisters die beiden trefflichen Bildnisse seiner selbst und seiner zweiten Gattin, Dorothea Kannegießer, anfertigen lassen, die sich gegenwärtig im Baseler Museum befinden. In der Zeit seines Unglücks fühlte er das Bedürfnis, seiner katholischen Überzeugung dadurch Ausdruck zu geben, daß er sich mit seiner ganzen Familie zu Füßen der Madonna kniend abbilden ließ. Wieder wandte er sich an Hans Holbein; in welchem Jahre, läßt sich nicht genau feststellen, wahrscheinlich war es um 1525, etwa ein Jahr vor des Meisters erster Abreise nach England; und Holbein schuf jetzt das herrliche Bild, dessen Wiederholung von ausgezeichneter späterer Meisterhand nach wie vor zu den Zierden der Dresdener Galerie gehört, während das Original sich im Besitze der Frau Prinzessin Karl von Hessen in Darmstadt befindet (vgl. unten, S. 257 und 258, das Nachwort).

Daß das Darmstädter Exemplar das ursprüngliche Original sei, wird längst von keiner Seite mehr bezweifelt und wurde auch von Julius Hübner in seinem letzten Katalog der Dresdener Galerie (von 1880, S. 19, Anm.) zugegeben. Die Frage, ob das Dresdener Exemplar eine eigenhändige Wiederholung oder eine schöne, etwas veränderte Wiederholung von fremder Hand sei, veranlaßte die Nebeneinanderstellung der beiden Bilder auf der Dresdener Holbein-Ausstellung des Jahres 1871. Das Ergebnis war, daß die überwiegende Mehrzahl der Männer, die das vergleichende Bilderstudium zu ihrer Lebensaufgabe gemacht haben, sich dafür entschied, in dem Dresdener Bilde nur eine gute alte Kopie zu erkennen, wogegen eine Anzahl von Künstlern, hauptsächlich Dresdener Künstlern, daran festhielt, daß es eine Wiederholung von der eigenen Hand des Meisters sei.

Die Verteidiger dieser Ansicht beriefen sich zunächst darauf, daß das Dresdener Bild einige Veränderungen zeige, die Verbesserungen seien und daher nur von dem Künstler selbst herrühren könnten. Sie hatten dabei hauptsächlich die Raumeinteilung, das höhere Aufstreben der Nische und die dementsprechend veränderten Verhältnisse der Figuren im Auge, übersahen aber, daß gerade diese Veränderungen nicht im Sinne der Zeit Holbeins waren. Im 17. Jahrhundert gehörte es zu den alltäglichen Erscheinungen, daß Künstler, die ein Kunstwerk kopierten oder stachen, es in Einzelheiten oder in der Gesamtanordnung nach ihrem eigenen Geschmacke oder dem des Auftraggebers veränderten; und daß der Kopist des 17. Jahrhunderts erklärlicherweise in diesen Dingen einen moderneren, dem unseren näherstehenden Geschmack hatte, als der große deutsche Meister der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, versteht sich von selbst. Anderseits beriefen die Verteidiger der Echtheit beider Bilder sich auf eine „Erhöhung der Idealität" in der Dresdener Madonna. Soweit diese sehr allgemein gehaltene Behauptung überhaupt verständlich ist, ist ihr entgegenzuhalten, daß das Darmstädter Bild gerade in den Köpfen, besonders im Kopf der Madonna, so übermalt ist, daß der ursprüngliche Ausdruck auch seinem idealen Inhalte nach in der Tat auf der besser erhaltenen Dresdener Nachbildung am besten erkennbar ist. Im übrigen wäre die „Idealität" kein Beweis, da Holbein alles in allem ein weit mehr „realistischer" als „idealistischer" Künstler ist. Jedenfalls werden diese Einwände nicht imstande sein, die Beweisführung der Kunsthistoriker in den Augen derer zu entkräften, nach deren Überzeugung, die auch der Verfasser dieser Zeilen teilt, das vergleichende Bilderstudium zu einer besonderen, ebenso exakten Wissenschaft geworden ist wie die übrigen auch. Für Augen, die in dieser Richtung ausgebildet worden sind, handelt es sich beim Vergleiche von Gemälden ebensogut um sinnlich wahrnehmbare und wissenschaftlich bestimmbare Unterscheidungsmerkmale, wie etwa beim vergleichenden Sprachstudium oder selbst beim Vergleiche von Naturerzeugnissen irgendwelcher Art.

Der gegenwärtige Direktor der Dresdener Galerie (1884), zugleich der Ver-

fasser dieses Textes, hat die Holbein-Ausstellung des Jahres 1871 besucht und schon damals seine Übereinstimmung mit der Ansicht der überwiegenden Mehrzahl seiner wissenschaftlichen Fachgenossen ausgesprochen (vgl. A. von Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft V, S. 215 ff., Nr. 18 und Nr. 21, 1873); später hat er seine Ansicht in Woltmanns und seiner Geschichte der Malerei II, S. 470, 1882) nochmals betont, und er ist, seit er dauernd in Dresden weilt und die Madonna täglich vor Augen hat, in seiner Auffassung nur bestärkt worden.

Da diese Ansicht nun an verschiedenen Orten von ausgezeichneten Kennern in einer Weise begründet worden ist, mit der er vollkommen übereinstimmt, besonders aus dem Schoße der damaligen Generaldirektion der Dresdener Sammlungen selbst in überzeugendster Weise von A. von Zahn a. a. O., dann von A. Bayersdorfer im (später als Broschüre erschienenen) Texte zu der Bruckmannschen Photographie der Darmstädter Madonna, endlich in sachgemäßester Weise von A. Woltmann in der zweiten Auflage seines Holbein (I, S. 295 bis 314), so würde der Verfasser dieses Aufsatzes den Leser am liebsten einfach auf jene erschöpfenden Erörterungen verweisen. Indessen hält er es doch für seine Pflicht, die Gründe für seine Ansicht hier in aller Kürze nochmals zusammenzufassen; denn wenn sich die Generaldirektion der Königlich Sächsischen Sammlungen auch, wie schon angedeutet, durch die Feder ihres damals zuständigsten Mitgliedes, des ausgezeichneten Forschers A. von Zahn, bereits 1873 öffentlich zu der richtigen Ansicht bekannt hat, so hat die damalige Direktion der Dresdener Gemäldegalerie doch an der entgegengesetzten Auffassung festgehalten, und der erste Direktor, der sich zu einer Ansicht bekennt, die den Glanz einer der Perlen der ihm unterstellten Sammlung etwas verdunkelt, wird zeigen müssen, daß er imstande ist, sich und anderen über die Gründe, die ihn zu dieser Ansicht zwingen, Rechenschaft abzulegen.

Soweit Urkunden und alte literarische Quellen in Betracht kommen, ist nur bewiesen worden, daß Holbeins Bild — das ein Erbe 1606 an den Ratsherrn Lux Iselin verkauft hatte — in Basel geblieben, bis der Amsterdamer Maler und Kunsthändler Le Blond es (gegen 1636) von den Erben jenes Lux Iselin kaufte, daß der bekannte deutsche Kunsthistoriker und Maler Joach. Sandrart es 1645 zu Amsterdam im Besitze des Buchhalters Lößert sah, an den Le Blond es verkauft hatte, daß das Darmstädter Exemplar, dessen Rahmen das Cromhoutsche Wappen trägt, im Jahre 1709 in Amsterdam mit der Cromhoutschen Gemäldesammlung verkauft worden, und daß das Dresdener Bild, das 1743 in Venedig durch den Grafen Algarotti von einem Herrn Zuane Dolfino für die sächsiche Galerie angekauft wurde, nach der Aussage eines damals in Venedig lebenden alten Mannes ebenfalls aus Amsterdam dorthin gekommen sein sollte.

Nun ist es von vornherein unwahrscheinlich, daß Holbein gerade dieses Familienbild gerade dieser, damals ins Unglück geratenden Familie zweimal gemalt haben sollte, doppelt unwahrscheinlich, weil die alten Baseler Quellen doch sicher keinen Grund gehabt hätten, die Existenz der beiden Exemplare von Holbeins Hand und den Verkauf beider zu verschweigen. Geben wir also zu, daß beide Bilder sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Amsterdam befunden haben, so müssen wir annehmen, daß sich das Werk unter den Händen des Kunsthändlers Le Blond verdoppelt habe. In der Tat hören wir auch, daß Le Blond zwei Exemplare verkauft hat; von dem einen berichtet Sandrart, wie gesagt, ohne von einem zweiten Exemplare zu wissen, daß er es an den Buchhalter Lößert in Amsterdam verkauft habe, von dem anderen berichten Baseler Quellen, ebenfalls ohne von einem zweiten Exemplare zu wissen, daß er es an die Königin Maria de' Medici von Frankreich veräußert habe. Dieses wäre dann allerdings nicht in Amsterdam geblieben; in der Tat aber weist auch nur das Cromhoutsche Wappen am Darmstädter Bilde sicher auf Amsterdam zurück. Die Aussage des alten Mannes in Venedig kann recht wohl

erfunden sein, um für das jetzt in Dresden befindliche Gemälde eine Anknüpfung an den Bericht Sandrarts zu schaffen, auf den die venezianischen Verkäufer sich ausdrücklich beriefen.

Doch tut das nichts zur Sache. Bis jetzt konnte nur wahrscheinlich gemacht werden, daß das Bild sich unter den Händen des ersten Käufers Le Blond verdoppelt hatte. Welches von beiden das echte, welches die Kopie wäre, würde daraus noch nicht folgen. Da jedoch, wie gesagt, alle darüber einig sind, daß das Darmstädter Exemplar ein Original ist, wie das schon durch die in dem Bilde sichtbaren Pentimenti auch tatsächlich bewiesen wird, so würde sich von selbst ergeben, daß das Dresdener Exemplar die Kopie sei, wenn man die Unwahrscheinlichkeit, daß Holbein das Bild zweimal gemalt habe, zur Gewißheit erheben könnte. Da dies allerdings nicht der Fall ist, so muß zunächst durch die Stilkritik bewiesen werden, daß Holbein nicht der Urheber des Dresdener Bildes sein kann.

I. Wir kennen Holbeins Pinselführung aus einer großen Anzahl echter, unbestrittener Bilder, die von den vielen ihm fälschlich zugeschriebenen zu sondern gerade auf der Dresdener Holbein-Ausstellung möglich wurde. Die echten Bilder Holbeins zeigen überall, mit geringen zeitlichen Abwandlungen, dieselbe einfarbige Modellierung der Fleischtöne durch eine Steigerung und Milderung oder durch eine einfache, feine Verdunklung der Lokalfarbe des Fleisches, die im tiefsten Schatten und hellsten Lichte deutlich als solche erkennbar bleibt; die Modellierung der Fleischteile der Dresdener Madonna zeigt aber eine ganz andere, viel spätere Methode, die aufs 17. Jahrhundert hinweist. Sie beruht auf dem Gegensatz warmer und kalter Töne; es ist die Modellierung durch braune Schatten und durch grünliche Mitteltöne, die zu den fleischfarbig gehaltenen, hier und da aber noch mit helleren Reflexen ausgestatteten Lichtstellen hinüberleiten.

„Man erkennt auf das bestimmteste," sagt A. von Zahn, „der Urheber des Dresdener Bildes wendete, trotzdem er ein Werk der alten einfarbigen Malweise kopierte, unwillkürlich die reichere Palette an, deren günstige Wirkung, einmal erprobt, von den daran gewöhnten Meistern nicht wieder aufgegeben wird." Man vergleiche in der Beziehung nur die Modellierung des nackten Kindes auf dem Dresdener Madonnenbilde mit der Modellierung, wie sie Holbeins echte Dresdener Bilder, jedes innerhalb seines Fleischtones zeigen, das Porträt des Morette und die Bildnisse Sir Thomas Godsalves und seines Sohnes.

Ebenso deutlich, ja vielleicht noch deutlicher tritt der Unterschied der Malweise in der Behandlung der Stoffe und der anderen Nebendinge zutage; der Vergleich des Darmstädter Bildes mit dem Dresdener wirkt gerade in dieser Beziehung entscheidend, weil diese Dinge auf dem Darmstädter Exemplare viel besser als die unbekleideten Teile, ja vorzüglich erhalten sind. Wie stofflich, wie eindringlich wahr ist alles auf dem Darmstädter Bilde dargestellt: der Pelz wirklich Pelz, die Spitzen wirklich Spitzen, der orientalische Teppich ein wirklicher Teppichstoff!

Wie verallgemeinert, vernüchtert und verhärtet erscheint im Vergleiche dazu die Behandlung dieser Sachen auf dem Dresdener Bilde! Und dazu ist, wie der äußere Anschein der Farben lehrt, das Bindemittel auf dem Dresdener Bilde nicht das Holbeinsche und das Gold nicht die „solide Grundvergoldung Holbeins, sondern Muschelgold". Für den Kenner, der sein Auge für die historische Entwicklung dieser technischen Eigenheiten ausgebildet hat, sind alle diese genannten Unterschiede und gerade sie die entscheidenden; er kennt den Meister an seiner Malweise, wie der Naturforscher den Vogel an seinen Federn und der Schriftenkundige den Schreiber an seiner Handschrift; für ihn bedarf es keiner anderen Beweise, als des Augenscheins dieser malerischen Technik, daß Hans Holbein das Dresdener Bild nicht gemalt haben kann.

II. Für den Kunstfreund, dessen Auge für diese Unterscheidungen noch nicht genügend vorgebildet ist, mögen die folgenden, mehr äußerlichen Umstände hervorgehoben werden, von denen allerdings auch schon jeder für sich allein entscheidend sein könnte.

1. Die Darmstädter Madonna trägt ein im Grundton blaues (vgl. unten, S. 257 und 258, das Nachwort), die Dresdener ein grünes Kleid. Nun hat die Tradition des Mittelalters und der früheren Renaissance den Gewändern der heiligen Personen bestimmte Farben vorgeschrieben. Die Mutter Gottes ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, stets in Rot oder Blau oder in beide Farben gekleidet. Man sehe nur die Madonnenbilder der Dresdener Galerie daraufhin an! Holbein kann gerade bei diesem Bilde, das im Sinne des katholischen Auftraggebers dessen Festhalten an der altheiligen Tradition aussprechen sollte, nicht hiervon abgewichen sein. Erst in der späteren Renaissancezeit, besonders im protestantischen Holland, wo man jeden Zusammenhang mit der Überlieferung aufgegeben hatte, kleidete man auch die Madonna in verschiedene Farben. Ein dortiger Kopist konnte allerdings auf den Gedanken kommen, der Madonna ein grünes Kleid zu geben, wobei es uns gleichgültig sein kann, ob er etwa durch den gelben Firnis der Darmstädter Madonna (der dann schon damals das Bild bedeckt haben müßte) verleitet worden, das Kleid grün zu sehen, oder ob eine bloße Laune ihn dazu veranlaßte.

2. Die Darmstädter Madonna ist auf leichtem Holz (nach Aussage des Herrn Konservator Müller, der das Bild bei der Ausstellung in Dresden daraufhin untersucht hat, auf Tannenholz) gemalt, das Dresdener Bild auf Eichenholz. Nun war es in der Renaissancezeit in Oberdeutschland, der Schweiz und Italien so allgemein Sitte, auf leichten Holzarten zu malen, in den Niederlanden und in Niederdeutschland so allgemein Gebrauch, sich des Eichenholzes für Gemäldetafeln zu bedienen, daß auch dieser Umstand auf den niederländischen Ursprung des Dresdener Exemplars hinweist.

Holbein hat nur in England auf Eichenholz gemalt.

3. Der orientalische Teppich des Darmstädter Bildes zeigt ein echtes Muster in echten, feinen, reichen Farben. Der Maler des Dresdener Bildes dagegen, das auch die Farben nur annähernd wiederholt, brachte nach dem Zeugnis des Herrn Direktors Julius Lessing in Berlin (vgl. Woltmann, Holbein, 2. Aufl., I., S. 304) „willkürliche Veränderungen in dem Muster an; Füllungen in den Ecken der Hauptquadrate und, statt der geradlinigen Verzierung des Randes, S-artig geschwungene Figuren, wie sie in orientalischen Beispielen nicht vorkommen und im Abendlande erst mit der Spätrenaissance am Ende des 16. Jahrhunderts auftreten".

III. Endlich sei für den Teil der Leser, der zunächst nach „Autoritäten" fragt, noch einmal daran erinnert, daß sich die Männer, die sich die Untersuchung alter Bilder auf jene Unterscheidungsmerkmale hin zur Lebensaufgabe gemacht haben und bei solchen Gelegenheiten als Kenner genannt zu werden pflegen, beinahe einstimmig für die Ansicht erklärt haben, die auch wir für die richtige halten. Öffentlich ausgesprochen in diesem Sinne haben sich (von Waagen und Kugler, den Meistern der entschwundenen älteren Generation, die bereits auf dem Wege zur richtigen Erkenntnis waren, und von Wornum abgesehen, der das Dresdener Bild schon 1867 für eine Kopie erklärte) z. B. A. Bayersdorfer, W. Bode, J. A. Crowe, E. Dobbert, His-Heusler, W. Lübke, H. Lücke, C. von Lützow, Bruno Meyer, Julius Meyer, L. Pietsch, C. Schnaase, Ant. Springer, M. Thausing, S. Vögelin, J. S. Wessely, A. Woltmann, A. von Zahn. Und von fast allen Vertretern der noch jüngeren Generation ist es uns ebenfalls bekannt, daß sie in dieser Frage auf demselben Boden stehen, ja auch einer der jüngeren Wortführer der deutschen Künstlerschaft, der sonst keineswegs geneigt ist, mit den Kunstgelehrten an demselben Strange zu ziehen, Professor Carl Hoff in Karlsruhe, hat in seiner bekannten Broschüre gegen die Kunst-

schreiber sich in diesem Falle ebenfalls auf die Seite der wissenschaftlichen Forschung gestellt. Diese seltene Übereinstimmung von Forschern, deren Ansichten sich sonst oft genug schroff gegenüberstehen, darf keineswegs außer acht gelassen werden. Auch Mehrheiten sind freilich nicht unfehlbar; aber es kommt doch darauf an, wie schwer die Stimmen wiegen, aus denen die Mehrheit besteht, und wenn fünfzig geschulte Augen dasselbe sehen und ihnen gegenüber nur ein paar andere etwas anderes zu sehen meinen, so ist es doch von vornherein in hohem Maße unwahrscheinlich, daß diese Anderssehenden recht haben. Ein Richter, der sein Urteil auf Sachverständigengutachten stützen sollte, würde in diesem Falle nicht zweifelhaft sein, wie er zu entscheiden haben würde, und geradezu unwissenschaftlich ist es, sich in solchem Falle über „Majorisieren" zu beklagen.

Steht unser Urteil also dahin fest, daß unser Dresdener Exemplar der Holbeinschen Madonna des Bürgermeisters Meyer nur eine spätere, im 17. Jahrhundert in den Niederlanden von tüchtiger Meisterhand angefertigte Nachbildung ist, so wird der Ruhm des Bildes dadurch doch nur nach einer Seite hin Einbuße erleiden; denn daß das Darmstädter Exemplar gerade in den Köpfen durch Übermalungen entstellt ist (vgl. unten das Nachwort), die den ursprünglichen Ausdruck nicht voll erkennen lassen, ist allgemein zugegeben worden; auch His-Heusler, der berümhte Baseler Holbeinkenner, sagt, „das Darmstädter Madonnenantlitz wird stets hinter demjenigen der Dresdener Rivalin zurückstehen müssen, da uns diese die eigentliche Intention des Malers, wenn auch nur durch das Medium eines geschickten Kopisten, besser überliefert" (Basler Nachrichten, 11. September 1871)

Nachwort (1911)

Seit vorstehender Aufsatz geschrieben worden ist, ist nahezu ein Menschenalter verflossen. Die Darmstädter Madonna ist aus dem Besitze der Prinzessin Karl in den des Großherzogs von Hessen übergegangen, der den Schatz im Darmstädter Schlosse liebevoll hütet. Vor allem ist das Bild schon 1887 durch den berühmten Restaurator A. Hauser in München von seinem schweren gelben Firnis und seinen Übermalungen befreit worden. Der Kopf der Maria erstrahlte nunmehr in wunderbar lieblichem Ausdruck. Ihr Kleid aber erschien nicht ganz so blau, wie man erwartet hatte; blaugrünlich nennen neuere Beobachter es; doch glaube ich immer noch, daß es ursprünglich blau gemeint war. Jedenfalls bleibt es von dem entschiedenen Grün des Kleides des Dresdener Bildes weit entfernt. Der Jubel über die gelungene Herstellung des Bildes, der damals durch alle Kunstkreise hallte, fand in dem Artikel Richard Muthers in der Kunstchronik über Die Wiedergeburt der Holbeinschen Madonna begeisterten Ausdruck. Jetzt erst, hieß es, käme Holbeins Pinselführung, jetzt erst sein feines Farbengefühl zur Geltung, jetzt blickten die Darmstädter Köpfe noch „idealer" drein als die Dresdener, jetzt müßten auch die Gegner von 1871 erkennen, daß nur das Darmstädter Bild echt und eigenhändig sei. In der Tat ist der Streit, seit ich den obenstehenden Aufsatz geschrieben habe, so gut wie verstummt. „So gut wie verstummt," sage ich. Nur ab und zu ließ sich, abermals aus Künstlerkreisen, ein schwaches Echo des alten „Ceterum censeo" vernehmen. Noch 1899 suchte der Weimarer Professor Herm. Behmer in der Kunstchronik zu beweisen, daß von den beiden Bildern das eine so alt sein müsse wie das andere, aber er überzeugte sich, als er nach Dresden kam, um mich zu seiner Ansicht, daß beide Bilder eigenhändig seien, zu bekehren, rasch und ehrlich davon, daß er sich geirrt hatte. Kaum zu belehren aber wird der Kunstmaler Ludwig Kainzbauer in Graz sein, der noch 1906 in einer besonderen Schrift eine Lanze für das Dresdener Bild brach. Es war ein Versuch mit völlig untauglichen Mitteln. Die kunstgeschichtliche Forschung erkennt jetzt einstimmig an, daß das Dresdener Bild nur eine hundert oder über

hundert Jahre jüngere Nachbildung der Darmstädter Madonna ist. In diesem Sinne sind auch zwei inzwischen erschienene Schriften namhafter Forscher gehalten: Heinrich Alfred Schmids Aufsatz in den Graphischen Künsten (1900) und Karl Volls Artikel in der ersten Folge seiner Vergleichenden Bilderstudien (1907). Schmids vorzüglicher Aufsatz ist zunächst dem Darmstädter Bilde gewidmet. Er beschäftigt sich eingehend mit der Stifterfamilie und hebt mit Recht hervor, daß die ganze Darstellung als eines jener sogenannter „Mantelbilder" aufzufassen sei, die die des Schutzes bedürftigen Andächtigen unter dem ausgebreiteten Mantel der Madonna versammeln. Zur Entkräftung des alten Einwands, daß nur Holbein selbst eine solche Umgestaltung vorgenommen haben könne, wie das Dresdener Gemälde sie zeige, weist Schmid darauf hin, daß Holbeins Entwicklung nicht auf einen freieren und weiträumigeren Stil, sondern auf eine immer geschlossenere Komposition und eine immer stärkere Ausnutzung der Bildfläche ausgegangen sei. In Wirklichkeit aber, fügt er hinzu, habe in dem Dresdener Bilde gar keine Umschöpfung stattgefunden, sondern es seien „nur leere Stellen angestückt worden". Karl Voll sucht in seiner verständnisvollen Arbeit, beinahe umgekehrt, zu beweisen, daß die ganze Anordnung des Dresdener Bildes dem Darmstädter gegenüber so sehr im Sinne der fortgeschrittenen Barockkunst verändert worden sei, daß es schon aus diesem Grunde gar nicht zu Holbeins Zeit hätte entstanden sein können. Er will das Dresdener Bild überhaupt kaum als Kopie, sondern als eine „bewußte und sehr konsequente Übersetzung des spätgotischen Werkes in die Sprache des reifen Barocks" bezeichnet sehen. Ich habe nichts dagegen einzuwenden. Daß das spätere Bild endgültig als Nachbildung angesehen werden muß, ist für uns Dresdener ja schmerzlich. Aber in der Wissenschaft heißt es zu allererst, der Wahrheit die Ehre geben; und daß es der jungen Wissenschaft des vergleichenden Bilderstudiums gerade in diesem Falle gelungen ist, eine Vermutung so restlos zu beweisen, daß sie zur Tatsache geworden ist, gehört zu den Leistungen, durch die sie sich ihre Sporen verdient hat.

* * *

Während der Drucklegung dieses Bandes trifft die Nachricht ein, daß Dr. Ernst Major (Basel) im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Bd. XII, Heft IV, es höchstwahrscheinlich gemacht hat, daß der 1590 in Trier geborene Maler Bartholomäus Sarburgh unsere Kopie um 1624 in Amsterdam für Maria de Medici gemalt habe. Es wäre das natürlich ganz im Sinne meines Aufsatzes.

VII. Von deutscher Kunst*)

Betrachtungen und Folgerungen

1.

Zwei verschiedene Richtungen haben abwechselnd neben- und nacheinander das europäische Kunstleben der letzten Jahrzehnte beherrscht. Die eine, bei der in der Regel die Kunst der alten Griechen im römischen Gewande, neuerdings manchmal aber auch die jüngste Mode Gevatter gestanden ist, jagt einem allgemein gültigen Schönheitsideal nach, dem Natur und Geist sich zu fügen haben; die andere sieht die Schönheit in jedem Einzelfall aufs neue, individuell oder typisch belebt, dem Bündnis von Natur und Menschenseele entsprießen. Jene ist die konventionelle, in der Regel zugleich klassizistische, in gewissem Sinne „akademische" Richtung, die ihrer Natur nach international ist, diese ist die selbständige, die persönliche, von individuellem Eigenleben und lebendiger Naturanschauung erfüllte Richtung, die ihrem Wesen nach national ist, eine strenge Stilisierung aus sich selbst heraus aber keineswegs ausschließt. Lehrt nun die kunstgeschichtliche Erfahrung, daß von der Nachwelt gerade die Kunstwerke als klassisch anerkannt werden, die zur Zeit ihrer Entstehung eigen, neu und frei gewesen sind, so wird man in der nationalen vorzugsweise auch die klassische, d. h. die echte und ewig junge — im Gegensatze zur klassizistischen — Richtung sehen. Uns von der Wahrheit und von den Grenzen dieser Erkenntnis in Bezug auf die deutsche Kunst zu überzeugen ist der Zweck dieser Schrift. Bei der Beantwortung der Frage: ‚Was ist denn national, was ist denn deutsch in der deutschen Kunst?' möchte ich jedoch nicht mit einer Umschreibung des deutschen Nationalcharakters oder einer Schilderung der deutschen Volksseele beginnen, sondern den umgekehrten Weg der Erfahrungswissenschaften gehen. Ich möchte die Eigenschaften der besten, vom Inland und Ausland bewunderten deutschen Kunstwerke der Vergangenheit kurz untersuchen, um daraus zu schließen, welche Eigenschaften unserer Kunst auch für die Zukunft ihre Erfolge verbürgen.

*) Diese kleine Arbeit, die nicht als Streitschrift, sondern als Friedensschrift wirken möchte, ist aus einem Vortrage hervorgegangen, den ich im Januar 1907 im Kunstverein zu Leipzig gehalten habe. Seit dem Erscheinen meiner Schrift ‚Was uns die Kunstgeschichte lehrt' (1894), die ihrerzeit nicht ganz ohne Wirkung geblieben ist, war die Frage nach dem Wesen und den Aufgaben der deutschen Kunst in so zahlreichen Büchern und Zeitschriften, Flugblättern und Streitschriften von so entgegengesetzten Standpunkten aus und zum Teil in so leidenschaftlichem Tone erörtert worden, daß ich mir klar darüber werden mußte, ob ich selbst noch auf dem Standpunkte jener Schrift, die die Frage in anderem Zusammenhang behandelt, stehengeblieben, oder ob ich inzwischen meinen Freunden oder meinen Gegnern von der einen oder der anderen Seite nähergerückt sei. Gerade weil ich zu dem Ergebnis kam, daß mein damaliger Standpunkt sich nicht wesentlich verändert habe, wohl aber hier und da eine neue Begründung zulasse, fühlte ich das Bedürfnis, meine Ansichten in neuem Zusammenhange noch einmal öffentlich zu vertreten; und eben weil im mündlichen Vortrag nur etwa die Hälfte von dem gesagt werden konnte, was ich auf dem Herzen hatte, entschloß ich mich, diese ausführlichere, ursprünglichere, jedoch nachträglich noch mit einigen Zusätzen versehene Niederschrift der weiteren Öffentlichkeit zu übergeben. Sie erschien zuerst im Verlage dieses Buches 1907 als 11. und 12. Bändchen der von Herm. Popp herausgegebenen Führer zur Kunst. Ihr Wiederabdruck an dieser Stelle hat nur einige wenige Abänderungen und Zusätze erfahren.

Übrigens versteht es sich von selbst, daß wir von der deutschen Kunst so wenig wie von einer anderen erwarten können, daß sie von ihren ersten Keimen an dem heimischen Boden entsprossen sei. Eine solche völlig bodenständige Kunst ist wenigstens in Europa überhaupt nicht auf unsere Zeit gekommen. War doch selbst die griechische in ihren Anfängen von der Kunst der südlichen und östlichen Nachbarn Griechenlands abhängig gewesen. Vielleicht hat sich nur die ägyptische Kunst, aber auch sie nicht einmal in allen Beziehungen, von Anfang an aus dem Boden ihres Mutterlandes entwickelt. Mannigfache Wechselwirkungen von Land zu Land haben sich von jeher gerade auf künstlerischem Gebiete geltend gemacht. Die mittelalterliche Kunst ganz Europas schaltete mit dem gemeinsamen Erbe der Antike und des Orients, schuf aber dennoch Eigenes, Neues und Großes. Es kommt nur darauf an, daß jedes Volk seine Erbschaft mit unabhängigem Sinne antrete, die überlieferte Formensprache durch eigene Anschauung erneuere, sie aber auch mit selbständigem Inhalt und neuem Empfinden erfülle.

Wie jede bedeutende künstlerische Persönlichkeit in ihren Schöpfungen mit ihrem eigensten Wesen das ihres Volkes zum Ausdruck bringt, so trägt auch die Kunst der einzelnen Städte und der einzelnen Landschaften der gleichen Länder ihr besonderes Gepräge, so wird aber auch die gemeinsame Kunst bestimmter Völker und Länder durch gemeinsame, ihrem Gesamtwesen entsprossene Züge bestimmt. Im 16. Jahrhundert unterscheidet sich in der Kunst Augsburgs die Art der Burgkmair von der Art der Holbein. Die ganze Augsburger Kunst steht in einem gewissen Gegensatze zu der nürnbergischen. Deutlich trennen sich die schwäbische, die fränkische, die oberrheinische, die niederrheinsche und die sächsische Schule voneinander: noch deutlicher aber unterscheidet sich die gesamte deutsche Kunst von der französischen und von der italienischen. Aber auch von der niederländischen? Wo ist da die Grenze? Im allgemeinen sind die Sprachgrenzen maßgebend für die Kunstgrenzen der Völker. Die Sprache ist der erste und wichtigste Ausdruck des innersten Wesens eines Volkes. Aber selbst die Sprachgrenzen sind flüssig. Wo liegt zum Beispiel die Grenze zwischen der deutschen, namentlich der niederdeutschen, und der niederländischen, der flämischen und holländischen Sprache? Noch Vondel, der klassische holländische Dichter des 17. Jahrhunderts, nennt die Sprache, in der er schreibt, niederdeutsch, und noch Karel van Mander, der holländische Kunstschriftsteller vom Anfang desselben Jahrhunderts, bezeichnet sich und seine Landsleute gelegentlich schlechthin als „Deutsche". Die zeitgenössischen italienischen Kunstschriftsteller aber unterschieden zwischen Deutsch und Niederländisch so wenig, daß Vasari Dürer schlechthin als Flamen, Fiammingo, hinstellt, während der besser unterrichtete Oberitaliener Lomazzo die Niederländer und Oberdeutschen klugerweise unter dem gemeinsamen Namen „Germani" zusammenzufassen pflegt. Es darf uns daher nicht wundern, wenn auch die deutsche Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts die Grenze nicht immer gezogen hat. Ich erinnere an Ernst Foersters Geschichte der deutschen Kunst, die die niederländische wie selbstverständlich mitumfaßt. Ich erinnere an die Schrift Rembrandt als Erzieher, in der der große holländische Maler geradezu als Musterdeutscher erscheint. Ich erinnere daran, daß der treffliche Frankfurter Maler W. Steinhausen noch 1901 in seiner Schrift Was ist deutsche Kunst? in einem Atem van Eyck, Memling, Rembrandt, Dürer, Schwind und Richter nennt, dann aber fortfährt: „Welche Verschiedenheit des Aussehens, und doch zweifellos sind sie deutsch." Freilich aber verwahren die heutigen Belgier und Holländer sich dagegen, Deutsche genannt zu werden; und jedenfalls vereinfachen wir uns unsere Aufgabe, wenn unsere Erörterungen sich innerhalb der Grenzen der heutigen hochdeutschen Schriftsprache halten. Betonen nur muß ich von vornherein, daß auch ich in einer Rückwirkung der niederländischen auf die deutsche Kunst, wie sie wiederholt stattfand, eine fremde Beeinflussung nicht erblicken kann.

2.

Bis ins frühe Mittelalter, in dem die Völker sich noch kaum voneinander getrennt hatten, will ich nicht zurückgreifen. Wirkte doch selbst im hohen Mittelalter die zeitlich bedingte Gemeinschaft der Völker noch stärker als ihre örtlich bedingte Verschiedenheit. Das ganze Mittelalter beherrschte die Baukunst. Auf die schwierige Frage der Entstehung des romanischen Baustils kann ich hier nicht eingehen. Allgemein anerkannt aber ist es, daß das deutsche Volk sich schon durch seine Mitarbeit an der Ausbildung dieses Stils zu einheitlicher Geschlossenheit als selbständiges Kunstvolk bewährt hat. Die romanischen Kirchen Deutschlands zeigen so viel Besonderheiten, daß sie vom Grundstein bis zur Turmspitze als deutsch erscheinen. Hierher gehört schon der „Stützenwechsel“ im Innern der alten flachgedeckten Basiliken namentlich der altsächsischen Gegenden. Den regelmäßigen Wechsel von Säulen und Pfeilern zeigt zum Beispiel schon die Kirche von Gernrode, den stärkeren Rhythmus der Folge von zwei Säulen auf einen Pfeiler die herrliche Michaeliskirche zu Hildesheim. Hierher gehört ferner die folgerichtigste Ausbildung des „gebundenen Systems“, d. h. des Aufbaues über einem an ein regelrechtes Quadratenschema gebundenen Grundriß, wie er uns besonders in den gewölbten Pfeilerbasiliken Westdeutschlands, in Speier, in Worms, aber auch in Braunschweig, entgegentritt. Maßgebend ist das Quadrat der „Vierung“, der Kreuzung von Langhaus und Querhaus. Ihm entsprechen das Chorquadrat, die beiden Querschiffquadrate und die Mittelschiffquadrate des Langhauses. Hierher gehört aber auch die reiche, mannigfach verschiedene Gliederung und Belebung der Wände durch die den Pfeilern vorgelegten, als Gewölbeträger aufsteigenden Halbsäulen, mittels derer gerade Dome wie der zu Speier so hoch emporstreben, wie es außerhalb Deutschlands ohne ein besonderes stützendes Strebewerk kaum gewagt worden ist. Dazu von außen die stattliche, das Ganze einheitlich zusammenfassende Vieltürmigkeit und der großzügige, nicht in Deutschland entstandene, aber nirgends so folgerichtig wie hier durchgebildete Schmuck durch Säulengalerien und Bogenfriese. Dazu von innen die Bevorzugung der keuschen, schlichtgroßen Schmuckformen des Würfelkapitells, das mit seinen unten abgerundeten Ecken den Übergang von der Rundung der Säule zu der bogentragenden Viereckplatte mustergültig herstellt, und der attischen Eckblattbasis, deren Entwicklung alle Einzelwandlungen des Zeitgeschmacks mitmacht. Fragen wir nach den künstlerischen Eigenschaften, die die Besonderheiten dieser Bauten widerspiegeln, so werden wir den Meistern, die sie geschaffen, einen ausgesprochenen Sinn für rhythmische Gliederung, für mathematische Gesetzmäßigkeit und für monumentale Geschlossenheit zugestehen und in dem kühnen Aufbau ihrer Kirchen auch jetzt schon den hochstrebenden Sinn der deutschen Kunst erkennen.

Dann folgte der deutsche Übergangsstil, der dem alten, noch romanisch gedachten Grundriß und Aufbau die reichen Einzelformen der jenseits des Rheines entstandenen Frühgotik so geschickt anzupassen weiß, daß gerade er in Bauten wie den Domen zu Naumburg und zu Limburg an der Lahn eine gleichmäßige Vollendung annimmt, die ihn fast als einen besonderen, in sich abgeschlossenen deutschen Baustil erscheinen läßt. Jedenfalls beweisen die Bauschöpfungen dieser Art, daß die deutsche Kunst sich schon damals den großen, in Nachbargebieten entstandenen neuen Strömungen gegenüber keineswegs ablehnend verhielt, wenn sie auch ihnen zunächst nur entlehnte, was ihr paßte, um es selbständig und eigenartig zu verarbeiten.

Bald aber war dann freilich kein Halt mehr. Das ganze System der nordfranzösischen Gotik mit seinen Rippengewölben, seinem Strebensystem, seinen Spitzbogen hielt seinen feierlichen Einzug in Deutschland. Und was wurde in Deutsch-

land daraus? Zur Liebfrauenkirche in Trier nahm man den Chor von St. Yved in Braisne in Frankreich und wiederholte ihn ohne Zwischenstück an der Westseite, so daß ein gotischer Zentralbau von eigenartiger, ganz neuer Wirkung, noch ohne äußeres Strebewerk, daraus entstand. In der Elisabethkirche zu Marburg sind die einschiffigen, vieleckig geschlossenen Querhausarme genaue Wiederholungen des einschiffigen Chors; das Langhaus aber ist ein frühes edles Beispiel jener „Hallenkirchen" mit drei gleich hohen Schiffen, die zu einem Hauptwahrzeichen deutscher Spätgotik werden sollten. Wenn diese Bauform auch nicht zuallererst in Deutschland auftauchte, so war sie zum Beispiel in Westfalen doch schon in romanischer Zeit gebräuchlich und aller Wahrscheinlichkeit nach auch in Deutschland selbständig entstanden. Jedenfalls ist die Elisabethkirche, deren vornehmes westliches Turmpaar ihren Verhältnissen wunderbar entspricht, als Gesamtbau ohne Vorbild, eine deutsche Schöpfung von schlichtem natürlichem Adel.

Wo sich die deutschen Baumeister, wie später bei der Errichtung des Doms zu Köln, einfach an ein französisches Vorbild hielten, wie hier an den Dom zu Amiens, schlossen sie das Ganze doch wieder folgerichtiger zusammen; denn jedenfalls bereitet die Fünfschiffigkeit des kölnischen Langhauses überzeugender auf den fünfschiffigen Chor vor als die Dreischiffigkeit des Langhauses zu Amiens. Wenn der Weiterbau dann nüchterner und schematischer ausfiel als sein Vorbild, so lag das teils überhaupt an der gotischen Richtung jener Zeit, teils aber auch am Wesen jeder Nachahmung; und wir brauchen uns keineswegs zu scheuen, die schematische Nachahmung des Fremden schon an diesem Beispiel für eine Gefahr der deutschen Kunst zu erklären. Individueller, lebensvoller als der Dom zu Köln wirkt das allmählich gewordene und gewachsene Straßburger Münster, vor dem wir, obgleich wir über den französischen Ursprung der Hauptteile heute besser unterrichtet sind, als Goethe es war, dennoch mit ihm ausrufen möchten: „Tretet hin und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, reicher deutscher Seele!" Haben doch auch die Franzosen selbst die Leistungen der Deutschen auf dem Gebiete der gotischen Baukunst lange Zeit in solchem Maße gewürdigt, daß sie selbst an den deutschen Ursprung der Gotik geglaubt haben, von der Dehio übrigens mit Recht sagt, daß sie weniger französischer Volksstil als internationaler Zeitstil sei. Vor allen Dingen zeichnet die deutsche Gotik sich, was man ihr sonst auch anhängen mag, durch das Bewußtsein aus, höher und immer höher emporstreben zu wollen. Aus diesem Gefühl entsprang jene Betonung aller senkrechten Linien, jene Ausmerzung der mildernden Horizontalen, durch die die Hauptwerke der deutschen Gotik manchmal etwas Starres erhalten. Das kühne Himmelanstreben des deutschen Geistes, das die schweren Steinmassen mit emporzog, aber sprach sich vor allen Dingen in der Schönheit und Höhe der deutschen Kirchtürme aus, die, meist ganz von gotischem Maßwerk durchbrochen, anschaulich zwischen der Erde und dem Himmel vermitteln. Schönere gotische Kirchtürme als die zu Eßlingen a. N. und zu Freiburg i. B. höhere als die zu Antwerpen, Wien, Landshut, Straßburg und vor allem als die zu Köln und zu Ulm, die freilich erst das 19. Jahrhundert nach den alten Plänen ausführte, gibt es überhaupt nicht. In seiner weiteren Entwicklung verfiel der gotische Stil in Deutschland dann auf der einen Linie allerdings gerade durch das deutsche Streben nach mathematischer Folgerichtigkeit rasch einer gewissen schematischen Nüchternheit, während er auf der anderen Linie, durch die deutsche Einbildungskraft beseelt, die sich stets siegreich neben dem deutschen Verstande geltend machte, zu neuer einheitlicher Raumbildung und einer Fülle malerischer Einzelheiten gedieh. Jedenfalls schritten die mittelalterlichen Baumeister Deutschlands in Bezug auf monumentalen Großsinn, klare Rechenkunst und überlegene, handwerksmäßig geschulte technische Geschicklichkeit erfolgreich mit an der Spitze der Bewegung.

3.

Von den darstellenden Künsten in Deutschland bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts läßt sich mindestens sagen, daß sie in einer Zeit, die von einer räumlichen Auffassung der Geschehnisse so wenig wußte wie von einer natürlichen Wiedergabe menschlicher Gestalten, weder an Naturwahrheit noch an Stilgröße hinter der Bildnerei und Malerei der übrigen Völker zurückstanden.

Niemand wird leugnen, daß die mittelalterliche französische Bildhauerei die deutsche beeinflußt hat. Aber es ist doch bezeichnend, daß die deutsche Bildhauerei des 13. Jahrhunderts sich am selbständigsten und großartigsten in den östlichen Gegenden Deutschlands entfaltete, wo der französische Einfluß sich nur mittelbar durchsetzen konnte. Grabdenkmäler wie das Doppelgrab Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dome zu Braunschweig, wie das von noch persönlicherem Leben erfüllte des Markgrafen Otto und seiner Gemahlin in der Schloßkirche zu Wechselburg und das des Wipprecht von Groitzsch in der Kirche zu Pegau gehören zu den lebensvollsten und zugleich stilvollsten Schöpfungen des ganzen Zeitalters. Die Hochreliefdarstellungen an der Kanzel der Kirche zu Wechselburg sind so rein in ihrer Wiedergabe der Körperformen, so großartig und ruhig in ihrer Darstellung inneren Lebens, daß sie einen Höhepunkt der ganzen europäischen Bildnerei bezeichnen. Ein Menschenalter jünger sind die zwölf großen Stifter- und Stifterinnenstandbilder im Westchor des Domes zu Naumburg, die den etwas älteren berühmten Standbildern an der Goldenen Pforte zu Freiburg i. B. an Freiheit und Strammheit der Haltung noch überlegen sind. Auch diesen Naumburger Standbildern kann man ihre französische Herkunft nachrechnen; aber in ihrer starkknochigen Kraft, ihrer markigen Natürlichkeit, ihrer massigen Haltung werden sie auch von der französischen Kritik als deutsche Nationalschöpfungen von ausgeprägter Eigenart anerkannt. Noch deutlicher zeigen die Bildwerke der Vorhalle des Domes zu Freiburg i. B., die von den Portalbildwerken der Kathedrale von Chartres abstammen, am deutlichsten aber verraten die Bildwerke am und im Dom zu Bamberg, die zum Teil unmittelbar aus Reims geholt und doch zu echt fränkisch-deutschen Kunstwerken geworden sind, wie weit die Kunst in der Entlehnung fremder Motive und in der Benutzung fremder Anregungen gehen kann, ohne ihre Eigenart einzubüßen, haben doch gerade diese Schöpfungen das Fremde selbständig verarbeitet und mit eigenem nationalem Leben erfüllt. Die deutsche Bildhauerei des Mittelalters gehört, so wie sie ist, zu den gewaltigsten Kunstleistungen Deutschlands. Sagt doch auch ein so gründlicher Kenner wie W. Bode einmal: „Und doch hat gerade die deutsche Plastik im 13. Jahrhundert eine Entwicklung gehabt, welche namentlich durch die Größe der Auffassung und die Schönheit der Form allen anderen Ländern überlegen ist, selbst der gleichzeitigen Plastik Italiens.“ Man sage also wenigstens nicht, daß die deutsche Kunst auf dem Gebiete der monumentalen Bildnerei keine Aussicht habe im Völkerwettkampf zu bestehen.

Von der mittelalterlichen Malerei Deutschlands hat sich, wie von der des ganzen nördlichen Europa, abgesehen von Handschriftenbildern, nur wenig erhalten. Die Auflösung der Wandflächen durch den gotischen Baustil hatte in der zweiten Hälfte des Mittelalters ja auch überall einen natürlichen Rückgang der Wandmalerei zur Folge, die nun als Glasmalerei an den Riesenfenstern der Kirchen verklärt wieder auflebte. Aber die Reste der romanischen Wandmalerei in Deutschland, wie die des Braunschweiger Doms, der Kirche zu Schwarzrheindorf und des Doms zu Gurk, und die erhaltenen Schöpfungen der späteren gotischen Glasmalerei, wie die des Straßburger Münsters und des Kölner Doms, zeigen zur Genüge, daß die deutschen Künstler jener Tage es mit denen aller anderen Länder an Prachtsinn und Stilgefühl in der Monumentalmalerei aufnahmen.

Auf dem Gebiete der Tafelmalerei hat sich in Deutschland sogar mehr aus dem Mittelalter erhalten als in allen übrigen Ländern Europas mit Ausnahme Italiens. Mag die deutsche Goldgrundtafelmalerei des 14. Jahrhunderts, wie sie in Prag, in Nürnberg und namentlich in Köln blühte, auch über Avignon oder über Burgund gekommene italienische Einwirkungen verarbeitet haben, verarbeitet hat sie sie unzweifelhaft; und erwiesen sind unmittelbare fremde Einflüsse gerade in der kölnischen Malerschule dieser Zeit keineswegs. Die Schule Meister Wilhelms von Köln, die uns noch heute durch ihre Sinnigkeit und Innigkeit entzückt, hat sich im wesentlichen doch wohl selbständig unter dem Einflusse des Zeitgeschmacks, der unsichtbare Fäden von Land zu Land spinnt, und der deutschen Gefühlswärme herangebildet, die alle ihre Werke durchdringt. Die Begebenheiten aus der Jugend- und der Leidensgeschichte des Heilands treten uns am Clarenaltar des Kölner Doms, auch durch die Übermalung hindurch, so unmittelbar und lebendig entgegen, als hätte der Künstler sie selbst erlebt; und in der Madonna mit der Bohnenblüte des Kölnischen, in der Madonna mit der Erbsenblüte des Germanischen Museums, an deren Echtheit wir festhalten, erscheinen schlichte Weiblichkeit und holdselige Innigkeit so eigenartig gepaart, daß man hier wohl von selbständiger deutscher Gestaltungskraft reden kann, die einen lebhaften Wirklichkeitssinn, aber auch ein klares Gefühl dafür bekundet, diesen dem seelischen Ausdruck unterordnen zu sollen.

Kurz, es hat den darstellenden Künsten Deutschlands im Mittelalter weder an nationalem Selbstgefühl noch an stilvoller Größe, weder an reiner Formenschönheit noch an warmem Gefühlsausdruck gefehlt.

4.

Erst im 15. Jahrhundert begannen die verschiedenen Nationalitäten sich, zum Teil unabhängig von der Staatenbildung, wirklich voneinander zu trennen und zu unterscheiden; und da gleichzeitig in der Kunst ganz Europa als handgreifliches Erzeugnis des gemeinsamen Zeitgeistes ein bisher ungeahnter Wirklichkeitssinn zum Durchbruch kam, so erklärt es sich von selbst, daß auch die Unterschiede in der Kunst der einzelnen Völker jetzt schärfer hervortraten als je vorher. „Realistisch", um mich auch einmal dieses schwer entbehrlichen Ausdrucks zu bedienen, dem der Ausdruck „naturalistisch" von den einen ebenso willkürlich für derbere, wie von den anderen für weniger derbe Eigenschaften entgegengesetzt wird, realistisch also bei aller Idealität der Gesinnung und der Grundauffassung ist die germanische Kunst in den Niederlanden von Jan van Eyck und Rogier van der Weyden bis zu Gerard David so gut wie die italienische Kunst in Florenz von Masaccio und Donatello bis zu Domencio Ghirlandajo. Und doch, welche Verschiedenheit der Gesamterscheinung hüben und drüben! Die Italiener gaben damals willig zu, daß sie die weichere, duftigere Verschmelzung und die größere Leuchtkraft der Farben, die sich mit der neuartigen Ölmalerei der Brüder van Eyck einstellten, vom germanischen Norden zu lernen hatten. Im germanischen Norden aber wußte man, daß die vollkommenere Körperlichkeit der Einzelgestalten und die einheitlichere Raumwirkung des Gesamtbildes nur in Italien zu holen seien, wo diese Eigenschaften sich im Gefolge der uralten Vorherrschaft der Plastik und der jungen Entdeckung der wissenschaftlichen Perspektive herangebildet hatten.

5.

In der Baukunst des germanischen Nordens, die im Gegensatz zur italienischen noch während des ganzen 15. Jahrhunderts an der Gotik festhielt, sprach der Wirklichkeitssinn der Zeit sich zunächst in der freieren, den Bedürfnissen besser

entsprechenden Raumbildung, sodann aber in der Abwandlung der hergebrachten schematischen Ornamentik zu geschwungeneren und selbständigeren Formen aus, die manchmal sogar in natürliches Baum- und Astwerk übergingen. Gerade in Deutschland war dies der Fall. Gerade in Deutschland sind die „Hallenkirchen“, die die alte Basilikenform mit ihren niedrigen Seitenschiffen durch die gleiche Höhe der Seitenschiffe und des Mittelschiffes, also durch eine einheitlichere Raumgestaltung ersetzten, zu einer Besonderheit der Baukunst des 15. Jahrhunderts geworden. In gleichem Sinne wirkte die keineswegs seltene Ausschaltung des Querschiffs und die Zusammenziehung des Chors mit dem Langhause. In Süddeutschland denke man an die Frauenkirche in München und namentlich an die ganz von hellem Lichte durchflutete Martinskirche zu Landshut. Nie vielleicht vor der Zeit des Eisenbaus ist ein so weiter und hoher Raum mit so wenig Pfeiler- und Wandmasse gestützt und umschlossen worden wie hier. Der Sieg der Kraft über den Stoff — ich habe es schon an anderer Stelle gesagt —, bei allem Wirklichkeitssinn also eine durchaus persönliche Lebensäußerung, fällt hier unmittelbar in die Augen. In Norddeutschland hatte diese Hallenkirchenform sich in ihrer reinsten Gestalt, wie die Wiesenkirche in Soest sie offenbart, schon hundert Jahre früher durchgesetzt. Vollständig vereinheitlichte, durch Emporen erweiterte Gemeinde- und Predigtkirchen aber entstanden gegen Ende des 15. Jahrhunderts besonders in den jungen sächsischen Städten wie Annaberg und Schneeberg. Der deutsche Wirklichkeitssinn baute sich eben Kirchen nach seinem eigenen Bedürfnis, stattete diese dann aber manchmal mit so wunderlichen Gebilden aus wie die Steinkanzel im Dom zu Freiberg im Erzgebirge, die die Gestalt einer tulpenartigen, mit Stricken aus Stein an einem steinernen Baumstamm festgebundenen Phantasieblume hat. Stilistisch unmöglich, übt das phantastische Werk doch einen eigenartigen künstlerischen Reiz aus. Man sieht, die deutsche Kunst kommt, ihren eigenen Eingebungen überlassen, bei all ihrem Wirklichkeitssinn manchmal zu phantastischen Einfällen, die aller Regeln spotten.

6.

Die deutsche Bildhauerei des 15. Jahrhunderts entfaltete sich erst im Übergange zum 16., dann aber im wesentlichen aus eigener Kraft zu selbständiger Größe und Freiheit. Es muß uns für unsere Zwecke genügen, uns an Nürnberg zu halten, das mit Veit Stoß, dem großen Holzschnitzer, der auch Steinbildhauer und Kupferstecher war, mit Adam Kraft, dem großen Steinbildner, der seine ganze Kraft seiner Vaterstadt widmete, und mit Peter Vischer, dem großen Erzgießer, der ganz Deutschland mit seinen gegossenen Grabdenkmälern versorgte, unzweifelhaft an der Spitze der bildnerischen Bewegung Deutschlands stand.

Veit Stoß, der die deutsche Kunst in der ersten Hälfte seiner langen Wirksamkeit in Krakau vertrat, ist einer der vielseitigsten und lebensvollsten deutschen Meister. Den menschlichen Körper kannte er gründlich, stellte ihn aber in scharfer, herber Charakteristik ohne Linienschönheit dar, die freilich im 15. Jahrhundert selbst in Italien noch nicht allgemein angestrebt wurde. Aber so lang und knochig auch die Gliedmaßen seiner Gestalten, so scharf die Züge ihrer von bewegtem Lockenhaar umwallten Köpfe sind, so weitbauschig und knittrig, der Holzschnitztechnik entsprechend, der überreiche Gewandwurf sie umfängt, sie durchbebt doch ein eigenartiges, aus tiefster Künstlerseele geborenes leidenschaftliches Leben, das uns die formelle Abrundung kaum vermissen läßt. Ein inneres Feuer belebt auch seinen berühmten, steif angeordneten „englischen“ Gruß in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Ganz von ergreifendem Schmerzensausbruch erfüllt, aber neigt sein großer Heiland am Kreuze im Germanischen Museum das Haupt. Überzeugender ist das Aushauchen des letzten Atemzuges nie wiedergegeben worden.

Etwas erdenschwerer und handwerksmäßiger beginnt die Kunst des großen Steinbildhauers Adam Kraft, entwickelt sich aber rasch aus sich heraus zu schlichter Klarheit und künstlerischer Weihe. Mit dem Herzen geschaffen, spricht sie auch zu unserem Herzen. Gleich seine frühesten beglaubigten Werke, die sieben Relieftafeln vom Wege zum Johanniskirchhof in Nürnberg, die die sieben Fälle des Heilands auf seinem Schmerzenswege darstellen, zeigen seinen Hochreliefstil ohne Einwirkung der Antike zu klassischer Ruhe und voller Wucht entwickelt, verraten aber auch die reiche Erfindungskraft des Meisters, die jeden Hinsturz des Heilands neu gestaltet, von ihrer stärksten Seite. Und wie anschaulich und überzeugungskräftig weiß er mit seinen gedrungenen Gestalten zu erzählen! Wie hoheitvoll wendet der Schmerzensmann sich beim dritten Fall zu den Frauen Jerusalems zurück! Wie mitleiderregend ist er beim sechsten Fall der Länge nach unter seinem Kreuze hingestürzt! Eigenwilliger ist Krafts berühmtes steinernes Sakramentshäuschen an einem Pfeiler der Lorenzkirche. Die gotische Spitze des schlanken, turmartigen Aufbaus ist, dem Bogenansatz folgend, stilwidrig umgebogen, als sei sie aus weicher Masse gebildet; den Sockel tragen, hingekauert, die lebensgroßen derben Bildnisgestalten des Meisters und seiner Gesellen; aber auch alle Stockwerke sind mit reichem, überall geistvoll eingeordnetem Bildwerk versehen, das sich auf die Einsetzung des Abendmahles bezieht. Wohl nur in Deutschland konnte ein bei aller Stilwidrigkeit so anziehendes Kunstwerk entstehen wie dieses.

Der erfolgreichste der drei großen Nürnberger Bildhauer war bei alledem der Erzgießer Peter Vischer, durch dessen Werkstatt auch mit am frühesten die italienische Renaissanceornamentik, der auf die Dauer kein Volk widerstehen konnte, nach Deutschland gebracht wurde. Sein Hauptwerk, das einzige Baldachingehäuse des Grabes des heiligen Sebaldus in dessen Kirche zu Nürnberg, verschmilzt romanische, gotische und naturalistische Formen wunderlich phantastisch, aber auch wunderbar schöpferisch mit Renaissancemotiven zu einer neuen künstlerischen Einheit. Lebendige Riesenschneckenhäuser tragen den mächtigen ehernen Bau, auf dessen Vorsprüngen und Absätzen die reizvollsten kleinen Ziergestalten, nackte Knäbchen, Halbgötter und Kentauren, Sirenen, Tritonen und Nereiden, Löwen, Delphine und Vögel ihr ausgelassenes Spiel treiben. Das Standbild des heiligen Sebaldus an der westlichen Schmalseite ist eine edelherbe Idealgestalt, das Standbild des Meisters selbst im Schurzfell an der Ostseite ist eine schlichtdeutsche Volksgestalt von überzeugender Ehrlichkeit. Wie formenrein und vornehm sind aber die Apostel an den Pfeilern, wie klar und klassisch ruhig, mit wenigen Figuren erzählt, die vier Flachreliefs aus dem Leben des Heiligen am Untersatz! Überall sind Tollheit und Erhabenheit, überzeugender Wirklichkeitssinn und anmutige Märchenlaune in offenbar echt deutscher Verquickung einen unauflöslichen Bund eingegangen.

7.

Endlich die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts! Mit ihrer niederländischen Schwester, von der sie nach der Mitte des Jahrhunderts überall mehr oder weniger, nach meiner Überzeugung aber weniger, als oft behauptet wird, beeinflußt worden ist, teilt sie den starken Wirklichkeitssinn der Zeit. Doch äußert dieser sich in Deutschland im ganzen etwas anders als in den Niederlanden, weniger ruhig malerisch als, im Anschluß an die Passionsspiele der geistlichen Bühnen, dramatisch ergreifend und lebendig erzählend. Temperamentvoller als die niederländische ist unzweifelhaft die deutsche Kunst dieser Zeit, die so reich an starken und zarten, an kecken und innigen Empfindungen ist wie kaum eine andere. Daß die Italiener damals Deutsch und Flämisch verwechselten, ist schon gesagt worden. Wenn Michelangelo einmal im tadelnden Sinn sagte, während die italienische Malerei dem Beschauer niemals eine Träne entlocke,

bewirke die flämische, daß die Tränen sich in reichem Strome ergießen, so bezog sich das daher ebensowohl auf die deutsche wie auf die flämische Malerei; ja, wir haben Ursache, es in noch stärkerem Maße auf die deutsche als auf die niederländische Kunst zu beziehen; und diese Betonung des stärksten Gefühlsausdruckes in der deutschen Kunst, die sie, im Anschlusse an die Mystiker, jetzt auch zu einer solchen Bevorzugung der Passionsdarstellungen führte, wie wenigstens Italien sie nicht kannte, wollen wir keineswegs als Tadel, sondern zunächst nur als die Feststellung einer tatsächlichen Eigenart deutscher Kunst hinnehmen. Die Anzahl der Meister, die sich aus hausbackener Trockenheit und handwerksmäßiger Tüchtigkeit in das Himmelreich der Kunst erhoben, ist freilich in Deutschland verhältnismäßig geringer als in den Niederlanden, von Italien gar nicht zu reden. An die besten nur müssen wir uns halten. Es würde uns aber auch zu weit führen, hier alle besten deutschen Maler des 15. Jahrhunderts einzeln durchzunehmen und zum Beispiel Konrad Witz, den klarsehenden oberdeutschen Realisten, die Multscher, Schühlein und Zeitblom von Ulm, Konrad Pleydenwurff und Michael Wohlgemut von Nürnberg, Stephan Lochner von Köln und Meister Franke von Hamburg auf alle ihre Sondereigenschaften und auf die burgundischen und niederländischen Einflüsse hin, die sie verarbeitet haben, zu untersuchen. An den größten und einflußreichsten von ihnen allein wollen wir uns halten. Nur Martin Schongauer, den großen Kolmarer Meister, wollen wir uns etwas näher ansehen. Wodurch wurde dieser der einflußreichste deutsche Meister seiner Zeit? Ich komme da auf einen überaus wichtigen Punkt. Für die Wandmalerei war in der spätgotischen Kunst Deutschlands wenig Raum mehr. Auch entsprach es weder dem rauhen Klima noch den häuslichen Lebensgewohnheiten der Deutschen, die öffentliche Kunst in der Öffentlichkeit selbst zu genießen. Wollte die Kunst in Deutschland öffentlich wirken, so mußte sie die Öffentlichkeit an den heimischen Herd verpflanzen. Ihre Schöpfungen mußten, hundertfach vervielfältigt, von Haus zu Haus, von Hand zu Hand wandern; zwischen vier Wänden zu zweien oder zu dreien wollten sie verstanden und gewürdigt werden. Daß die Buchdruckerkunst eine d e u t s c h e Erfindung der Mitte des 15. Jahrhunderts war, steht bekanntlich fest. Neben der Buchdruckerkunst aber entwickelten sich die vervielfältigenden Künste des Holzschnitts und des Kupferstichs gerade in Deutschland zu ungeahnter Höhe. Gerade sie sind charakteristisch für die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts. Gerade ihnen widmeten die größten deutschen Meister dieser Zeit ihre beste Kraft. Gerade in ihnen ließ sich aber auch, unbeirrt durch monumentale Gesetze oder kirchliche Vorschriften, am besten aussprechen, was man auf dem Herzen hatte. In ihnen konnten die alten biblischen Geschichten mit neuem Leben erfüllt, die Eingebungen der durch antike Mythen und Sagen befruchteten Phantasie bildlich gestaltet, das ganze Volksleben mit seiner Lust, seinem Weh und seinem Humor — der Humor erweist sich als ein trostreicher Freund deutscher Kunst — zu selbständigem künstlerischem Leben erweckt werden. Wie alles dies im deutschen Kupferstich des 15. Jahrhunderts allmählich ward und wuchs, ist neuerdings besonders durch Lehrs' und Geisbergs Schriften in ein helleres Licht getreten. Unter den Vorgängern Schongauers ragen auf diesem Gebiete namentlich der oberdeutsche Meister der Spielkarten und der wahrscheinlich am Bodensee geborene, in Straßburg tätig gewesene Meister E. S. als bedeutende künstlerische Persönlichkeiten hervor. Aber Martin Schongauer, der niederländische Einflüsse mit oberdeutschem Eigenempfinden verschmolz, überflügelte sie rasch. Gerade die 115 erhaltenen Kupferstiche, die mit dem Monogramme Schongauers bezeichnet sind, reihen ihn den erfindungsreichsten und gestaltungskräftigsten Meistern seiner Zeit an. Nur die wenigsten haben es so gut wie er verstanden, leiblich oder geistig erschauten Vorgängen bildliches Leben zu verleihen. Seine Stiche aber trugen seine Erfindungen nicht nur von Hand zu Hand und von Haus zu Haus, sondern verbreiteten sie auf

den Flügeln des Welthandels auch von Stadt zu Stadt und von Land zu Land; und die neuen Umrisse, die er den heiligen Geschichten und den Vorgängen aus dem Volksleben verliehen, tauchen in den Schöpfungen vieler seiner Nachfolger, zum Teil sogar der Italiener, wieder auf. Wohl spricht sich in Schongauers Formensprache, die bei aller Natürlichkeit noch mit der hageren Herbheit des 15. Jahrhunderts behaftet ist, etwas von der Geziertheit des Gebarens aus, die in der Zeit lag; aber das Ewiggültige, das unmittelbar Empfundene und Erschaute bricht doch gerade in seinen Stichen immer wieder durch das zeitlich Bedingte hindurch.

Von Schongauers Gemälden hat sich weniger erhalten. Gerade unter ihnen spielen die Passionsfolgen eine Hauptrolle; gerade unter ihnen ragt aber auch eine Schöpfung von deutschester Eigenart hervor, ich meine seine lebensgroße Madonna im Rosenhag in der Martinskirche zu Kolmar, ein köstliches Bild, das einige jüngere Forscher dem Meister mit Unrecht absprechen. Vor einer blühenden, von Vöglein durchspielten Rosenhecke, durch die noch überall der Goldgrund schimmert, sitzt die Gebenedeite mit ihrem bereits völlig unbekleidet wiedergegebenen Söhnchen auf dem Arme in demütiger Seligkeit da. Gerade in den deutschen Rosenhagbildern dieser Art, die keineswegs selten sind, ist der starke Wirklichkeitssinn der Zeit mit märchenhafter Stimmung und innigstem Empfinden verschmolzen; ich erinnere auch an Stephan Lochners ähnliches Bild im Museum zu Köln; was immer aber auch in Schongauers Gemälden sich an niederländischer Beimischung nachweisen lassen mag, im ganzen sind sie deutsch, und zwar oberdeutsch vom reinsten Wasser.

In dem gleichen deutschen Sinne findet Schongauers Stecherkunst dann eine willkommene Fortsetzung und Ergänzung in den Blättern des nächsten Vorgängers Dürers, des Meisters des Amsterdamer Kabinetts, der wahrscheinlich dem Mittelrhein angehörte. Ich halte ihn auch nach den Einwendungen Naumanns immer noch zugleich für den Schöpfer der Zeichnungen und Gemälde des Meisters des Hausbuchs. Immer glänzender entwickelte sich in seinen zahlreichen Stichen die deutsche Kupferstichtechnik, die vorbildlich für die ganze Welt wurde, immer weiter entfaltete sich in ihnen aber auch das Stoffgebiet der deutschen Kunst, das immer reicheren menschlichen Regungen Nahrung gab. Schon die Hälfte seiner erhaltenen 89 Stiche behandelt weltliche Stoffe. Welche Fülle neuen, natürlichen, volkstümlichen Lebens in seinen Ringenden Bauern, seinen Spielenden Kindern, seinem Marktbauer, seiner Zigeunerfamilie, seinem Dudelsackbläser und seinen Liebesgeschichten! Welche böcklinsche Wucht der Phantasie in seinen Erfindungen wie der Nackten Frau mit ihren Kindern auf dem Hirsch und dem Wilden Mann auf dem Einhorn, zugleich welcher Tiefsinn in seinen Darstellungen wie Der Jüngling und der Tod! Dann so kecke Naturbilder, wie Die Hirschjagd und Der Falkner. Die Kunst keines Volkes hatte dem damals etwas an die Seite zu setzen. Formale Schönheit findet sich auch in seinen Blättern nur im geringen Maße. Seine kurzen Gestalten mit großen Füßen, langen Fingern und starkknochigen Köpfen atmen kein italienisches Schönheitsgefühl; aber sie sind echt, wahr und innig beseelt. Wahrlich, schon die Stiche Schongauers und des Meisters des Amsterdamer Kabinetts vertreten noch heute die deutsche Kunst würdig auf dem Weltmarkt; schon zu Ende des 15. Jahrhunderts hatte sie sich einen selbständigen und ehrenvollen Platz im Kunstleben der Völker erobert. Das liebevolle Verweilen bei allen Einzelheiten, die ein Blick in die Welt und das Leben umfaßt, ja die Neigung, nur allzuviel auf einmal in gedrängter Fülle zu veranschaulichen, teilte sie im 15. Jahrhundert mit der Kunst aller übrigen Völker. Als diese sich dann im 16. Jahrhundert, den Italienern folgend, zu größerer Ruhe, Klarheit und Einfachheit hindurcharbeiteten, hielten gerade die deutschen Künstler noch lange an der alten Gewohnheit fest, die sich fast zu einer noch in späten Zeiten wiederkehrenden deutschen Eigentümlichkeit entwickelte, aber auch eine künstlerische Vertiefung keineswegs ausschloß.

8.

Also die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts! Nur die Kunst der ersten Hälfte dieses Zeitraums ist wirklich deutsche Kunst. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird auch sie schon zu allgemeiner, internationaler Zeitkunst. Die großen deutschen Meister der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, allen voran Dürer und Holbein, aber werden in der Kunstgeschichte aller Völker, auch der der Italiener, gleich nach und mit den großen italienischen Meistern dieser Zeit, wie Leonardo, Michelangelo, Rafael und Correggio, genannt, deren Einfluß Deutschland sich in der Folge freilich so wenig entziehen konnte wie irgendein anderes Kunstland. Aber freilich gab Deutschland gleich damals etwas von seinem Eigensten an Italien zurück. Marc-Anton, der berühmteste italienische Kupferstecher, bildete sich an den Stichen Dürers, ehe er zu Rafael überging; und Rafael tauschte Grüße und Zeichnungen mit Dürer aus. Unsere heutigen Verkleinerer Dürers sollten sich dessen erinnern.

In der Baukunst, einschließlich der ganzen großen und kleinen Verzierungskunst, handelte es sich jetzt auch in Deutschland um die Aufnahme der Formensprache der italienischen Frührenaissance. Hatte diese die antiken Vorbilder selbständig, oft willkürlich weitergebildet, so machte die deutsche Renaissance es jetzt ebenso mit der italienischen. In ihrer Grundrißbildung und ihrem Aufbau folgte die deutsche Baukunst dieser Zeit nach wie vor ihren eigenen nordischen Überlieferungen, Überzeugungen und Bedürfnissen. Die Schmuckformen nur entlehnte sie der Formenwelt des schönen Südens, verschmolz aber auch sie mit ihrem ererbten spätgotischen Eigentum zu einem Neuen, das wir eben deshalb als „deutsche Renaissance“ bezeichnen. Aus eigenem fügte sie dann im Laufe des Jahrhunderts, wenn auch vielfach unter dem Vortritt ihrer stammverwandten niederländischen Schwester, das Rollwerk der Schildränder, das bandartige Beschlagwerk der Zierflächen, ja schließlich jenes Keulenschwungornament hinzu, das an spätgotisches Flammenmaßwerk erinnert. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde die deutsche Ornamentik auf diese Weise in einigen Beziehungen sogar wieder germanischer, als sie in der Mitte des Jahrhunderts gewesen war.

Daß es der großen Baukunst der deutschen Renaissance, in der jene allzu große Fülle von Einzelmotiven sich oft genug bemerkbar macht, schon im Vergleich mit der gleichzeitigen französischen in der Regel an guten, baukünstlerisch durchempfundenen Verhältnissen gebricht, soll nicht geleugnet werden. Aber daß sie aus sich heraus eine lange Reihe eigenartiger, anheimelnder, malerisch überaus reizvoller Bauschöpfungen hervorgebracht hat, wissen wir alle. Die besten Verhältnisse verbindet mit der reichsten plastischen Pracht das Heidelberger Schloß, das ein gütiges Schicksal uns lieber als echte Ruine denn als unechten Neubau erhalte.

9.

Die großen deutschen Bildhauer, die der Übergangszeit von der Spätgotik zur Renaissance angehören, habe ich, da sie mit der längsten Zeit ihres Lebens noch dem 15. Jahrhundert angehören, schon mit diesem besprochen. Peter Vischers Söhne, besonders der jüngere Peter Vischer, ließen im 16. Jahrhundert den deutschen Erzguß mit Vorliebe in anmutigen, klar und fest modellierten Schöpfungen der Kleinkunst ausklingen, die mit manchen ähnlichen gleichzeitigen Werken anderer, zum Teil unbekannter deutscher Meister und Schulen noch heute zu den gesuchtesten Schätzen der Kleinkunst auf dem Weltmarkt gehören. Natürlich schließen die Werke der deutschen Goldschmiedekunst, auf die ich nicht eingehen kann, sich ihnen an. Fürs ganze deutsche Kunsthandwerk lieferten die größten Meister, wie Dürer und

Holbein, zahlreiche Entwürfe. Es ist daher kein Wunder, daß es blühte und zur Ruhmesgeschichte der deutschen Kunst ein Hauptblatt beitrug. Beruht diese Blüte der Kleinkunst in Deutschland schließlich doch auch auf den gleichen Gründen, die dem Holzschnitt und dem Kupferstich, die sich ebenfalls als Kleinkunst anlassen, bei uns zum Siege verhalfen.

Auch die großen deutschen Maler des 16. Jahrhunderts, an deren Spitze sich die mächtige Gestalt Dürers erhebt, verdanken ihre Weltwirkung nach wie vor zunächst ihren Kupferstichen und ihren Holzschnitten. Vor allen Dingen gilt dies von Dürer selbst. Doch erstehen daneben gerade jetzt auch deutsche Maler, die der Pinselkunst ihre besondersten Eigenschaften zu entlocken verstanden und auch ihren Ruhm zunächst ihren Gemälden verdanken.

Der älteste dieser eigentlichen deutschen Maler des 16. Jahrhunderts ist Matthias Grünewald von Aschaffenburg, den schon Sandrart, der deutsche Kunsthistoriker des 17. Jahrhunderts, als „verwunderlichen und hochgestiegenen" Meister bezeichnet. Seine Hauptwerke sind bekanntlich die drei Flügelpaare des Isenheimer Antonius-Altares im Museum zu Kolmar, die große, aus Halle stammende Tafel mit der Bekehrung des heiligen Mauritius in der Münchener Pinakothek und die Kreuzigung aus Tauberbischofsheim in der Karlsruher Kunsthalle. Hier stehen wir überall Gemälden gegenüber, die nicht mehr nach zeichnerischen, sondern nach malerischen Gesichtspunkten aufgefaßt und angeordnet sind. Die Formensprache ist ganz von realistisch-charakteristischem Leben erfüllt, ja hier und da wohl zugunsten einer möglichst malerischen Wirkung absichtlich übertrieben oder vernachlässigt. Die leidenschaftlich empfundenen Vorgänge aus der heiligen Geschichte sind nicht nur in weicher, flüssiger Pinselführung gemalt, die zum Beispiel die Haare schon nicht mehr einzeln oder in Strähnen, sondern als malerische Masse auffaßt, sondern auch in eigenartiger, weniger durch die Linienführung als durch die Luft- und Farbenstimmung bedingter Raumwirkung wiedergegeben. Grünewald ist bereits Lichtmaler oder Helldunkelmaler wie Correggio in Italien, wie später Rembrandt in Holland, der sich merkwürdigerweise durch Lastman und Elsheimer als Ururenkelschüler Grünewalds erweist. Schon Sandrart nannte Grünewald den deutschen Correggio, obgleich er ein Vierteljahrhundert älter ist und dementsprechend altertümlicher wirkt als der italienische Lichtmaler, den er an visionärer Phantasie und leidenschaftlicher Gemütserregung übertrifft. Grünewalds Kunst ist urdeutsch, ohne fremde Beimischung; und eben deshalb beweist sie, daß das wirklich Malerische in Deutschland so gut bodenständig gedeiht wie das zeichnerisch Malerische.

In der Kunst Dürers, des größten aller deutschen Künstler, überwiegt freilich das zeichnerische Element; aber er hat dafür auch jeden Strich, den er gezeichnet hat, mit bewegtestem und geistvollstem Eigenleben erfüllt. Seine italienischen Reisen führten ihn zum Glück nur bis Venedig und nur einmal, ausflugsweise, perspektivischer Studien wegen, nach Bologna. Vasari, der Italiener, meinte zwar, Dürer würde, wenn er in Rom gewesen wäre, alle italienischen Künstler übertroffen haben; aber wir teilen diese Meinung nicht. Die venezianische Farbenglut, der in der Regel eine schlichte, natürliche Zeichnung entsprach, war den Fremden weniger gefährlich als die gewählte römische Formenkunst. Einige namhafte und ausgezeichnete Kunstgelehrte gefallen sich neuerdings darin, Dürers Ringen mit südlicher Formenschönheit hervorzuheben und die italienischen Einflüsse, die sich in manchen seiner Werke bemerkbar machen, zu betonen, und es fällt mir nicht ein, den Einfluß der italienischen Kunst auf Dürer in Abrede zu stellen. Aber ich meine nach wie vor, daß Dürer diese fremden Einflüsse aufgesogen und mit seinem eigenen Empfinden verschmolzen hat; ich bin nach wie vor der Ansicht, daß Dürer als so guter Deutscher aus Italien heimkehrte, wie er hingegangen war. Pflegte er doch gerade in Italien und nach seiner Heimkehr der Namensinschrift mancher Bilder mit Stolz hinzuzufügen, daß er ein

Deutscher sei. Dementsprechend verhalf er, so herrliche Gemälde, Altarwerke und Bildnisse er geschaffen, doch hauptsächlich dem deutschen Holzschnitt und dem deutschen Kupferstich, den er auch technisch zur höchsten Höhe emporhob, zur Vorherrschaft in Europa. Das Deutschtum seiner Kunst spricht sich dann zunächst in seinem starken, wenn auch nach wie vor mit idealster Gesinnung gepaarten Wirklichkeitssinn aus, wie er sich schon in einem Teil seiner Stoffwahl widerspiegelt. Durch seine zahlreichen, dem wirklichen Volksleben abgesehenen Blätter wurde Dürer zum Vollender des deutschen Sittenbildes. Durch seine köstlichen, unmittelbar von der Natur abgeschriebenen Landschaftsaquarelle, die in der Vereinheitlichung der landschaftlichen Auffassung auch im koloristischen Sinne weiter als alle früheren Landschaftsdarstellungen gehen, wurde er zum Bahnbrecher der modernen Landschaftskunst. Durch seine farbigen Tier- und Pflanzenstudien, wie den berühmten Hasen der Albertina zu Wien, erhob er, verblüffende Natürlichkeit mit künstlerischer Feinfühligkeit vereinigend, auch das Stilleben zum echten Kunstwerk. Auf deutschem Boden erwachsen ist aber auch seine glühende künstlerische Phantasie, die es in der berühmten Holzschnittfolge der Apokalypse gestaltungskräftig mit den visionärsten Visionen der Dichtkunst aufnimmt, in den eigentlichen Phantasieblättern aber, wie dem Meerwunder, der Eifersucht, der Satyrfamilie und dem Traum des Doktors, altmythische Vorstellungen, Böcklin vorgreifend, mit moderner Natur- und Märchenpoesie verquickt.

Dürers Deutschtum tritt auch in seiner ganzen religiösen Kunst als solcher deutlich hervor, indem er zum Beispiel in fünf verschiedenen, teils in Holz geschnittenen, teils in Kupfer gestochenen, teils auf Papier gezeichneten Passionsfolgen die Leidensgeschichte Christi immer neu, aber auch immer ergreifend und eindringlich gestaltet, oder indem er Darstellungen, wie das Marienleben, den Verlorenen Sohn und die Heilige Nacht, in eine volkstümlich so anheimelnde Umgebung rückte, daß unseres Ludwig Richters Volks- und Hauskunst an sie anknüpfen konnte. Echt deutsch ist aber auch sein grübelnder Tiefsinn, der die Poesie der Gedankenwelt, ohne von des Gedankens Blässe angekränkelt zu sein, in seinen köstlichsten Kupferstichen, wie dem Hieronymus in seiner Zelle, der Melancholie und dem Christlichen Ritter, der Tod und Teufel nicht scheut, meisterhaft und überzeugend verbildlicht.

Bei alledem war Dürer, wie gesagt, ein Meister, der sein Leben lang mit der künstlerischen Form wie Jakob mit dem Engel rang. Am deutlichsten tritt dies in seinen Bemühungen um die Darstellung der unverhüllten Leibesschönheit hervor, die er, wiederum er, zuerst der deutschen Kunst eroberte. Zunächst suchte er ihr durch deutsche Modellstudien beizukommen; aber diese genügten ihm natürlich nicht. Dann meinte er die Formenrätsel durch Nachzeichnung des Nackten italienischer Kupferstiche lösen zu können; aber auch das entsprach seinen Erwartungen nicht. Schließlich versuchte er es mit Proportionsstudien, über die er selbst ein Buch schrieb. Und das Ergebnis aller dieser Bemühungen waren dann doch so edle, reine, große menschliche Gestalten wie die seiner Ölgemälde Adam und Eva im Madrider Museum. Seine übrigen Gemälde aufzuzählen ist hier nicht der Ort. Doch sei erwähnt, daß sich seine farbenfrische und anschauliche Anbetung der Könige in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, obgleich auch sie ihrer Gesamthaltung nach noch beinahe dem 15. Jahrhundert angehört, gerade auch in ihrer malerischen Wirkung neben den größten Meisterwerken der italienischen Malerei behauptet, und daß sein berühmtes, gerade von vorn gesehenes Selbstbildnis der Münchener Pinakothek mit den auf die Schulter herabfallenden, Haar für Haar durchgearbeiteten Locken und dem visionären Denkerblick sich aus der Fülle seiner naturwahren Bildnisse anderer als ein zugleich realistisches und idealistisches Meisterwerk von köstlichstem Glanze heraushebt. In dieser Art hatte kein Angehöriger eines anderen

Volkes ihm dieses Selbstbildnis nachmachen können. Am gedankenvollsten beseelt bei vollstem Verständnis der Körper und der weiten Gewänder, die sie kunstvoll und natürlich umfließen, aber sind seine beiden späten Tafelbilder mit den lebensgroßen Gestalten der vier Apostel in der Münchener Pinakothek. Gerade durch den hohen Ernst seines künstlerischen Wollens und Könnens bezwingt Dürer den Beschauer, den er auf allen Gebieten unwiderstehlich in seinen Bannkreis zieht.

Niemand wird jene Madrider Tafeln, die Dürer gleich nach seiner Rückkehr aus Italien schuf, für italienisch, niemand wird diese Münchener Tafeln, die er bald nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden vollendete, für niederländisch halten. Beide sind durch und durch dürerisch, durch und durch deutsch. Es ist auch keineswegs ein Widerspruch, wenn Dürer in seinen schriftlichen Aufzeichnungen einerseits auf die Natur, in der alle Kunst stecke, anderseits auf den „heimlichen Schatz des Herzens“ als seine Leitsterne hinwies. Beide vereinigen ihr Licht in Dürers Kunst; und gerade diese Vereinigung machte ihn zum größten deutschen Künstler.

Es ist nicht meine Absicht, hier alle deutschen Maler des 16. Jahrhunderts zu charakterisieren. Neben Dürer und neben Holbein, auf den ich zurückkomme, pflegte schon die Mitwelt Lukas Cranach d. Ä., jenen Oberfranken, der zum Haupt der sächsischen Schule in Wittenberg wurde, als den bedeutendsten deutschen Maler dieses Zeitraums zu nennen. Die Nachwelt aber hat dieses Urteil nur teilweise bestätigt. Zwar hat sie gerade in neuentdeckten oder neuerkannten frühen Bildern seiner Hand den Zusammenhang mit der Donauschule Altdorfers und Wolf Hubers bemerkt, in der frische Landschaftsempfindung, schöpferische Einbildungskraft und innige Verwertung von Naturstimmungen zur Kennzeichnung von Seelenstimmungen uns durch und durch deutsch anmuten, und sie hat ihm gerade mit diesen Jugendwerken, wie der farben- und stimmungsprächtigen Ruhe auf der Flucht in Berlin, einen hohen Rang in der deutschen Kunst angewiesen, läßt auch nach wie vor diesem und jenem seiner zahlreichen, alle erdenklichen Stoffgebiete umfassenden späteren Gemälde Gerechtigkeit widerfahren; im allgemeinen aber hat die Nachwelt den Wechsel, den die Mitwelt auf seinen Ruhm gezogen, wegen der handwerksmäßigen Art, mit der er nur allzuoft selbst eigenhändige Werke zu Durchschnittsschöpfungen einer geschäftsmäßig betriebenen Kunst stempelte, nicht eingelöst; und in dieser Beziehung muß Cranach, so hoch wir ihn als Menschen schätzen, in künstlerischer Hinsicht doch beinahe als warnendes Beispiel hingestellt werden.

Ewig bewundernswert aber steht der große Augsburger Hans Holbein d. J. in den Augen der Nachwelt da. Als der jüngste der großen deutschen Maler des 16. Jahrhunderts ist er auch der vollste Vertreter der Renaissance in der deutschen Malerei. Was seine Mitstreber und seine Vorgänger, von denen, wenn es uns nicht zu weit führte, wenigstens sein Vater Hans Holbein d. Ä. und Hans Burgkmair d. Ä. noch als echt deutsche Künstler hohen Ranges gefeiert werden müßten, sich in mühsamer Arbeit an reinerer Formensprache, an Verständnis der italienischen Renaissanceornamentik und an Kenntnis der Perspektive errungen haben, das hatte Holbein sozusagen schon mit der Muttermilch eingesogen. Dann war auch er, wie neuerdings zugestanden wird, kurze Zeit in Italien, wenigstens in Oberitalien gewesen; aber auch seine Gemälde wird deshalb niemand mit Werken der Italiener oder ihrer Nachahmer verwechseln. Auch sie geben sich schon aus der Ferne als deutsche Schöpfungen zu erkennen. Die Geistestiefe Dürers fehlte Holbein wohl; aber er verfügte über die schärfste Beobachtungsgabe, die ihn zum großen Satiriker und zum größten Bildnismaler machte, über die reichste und leichteste dekorative Phantasie, die ihn als großen Kunsthandwerker und als größten deutschen Wandmaler erscheinen läßt, über eine Fülle ruhigen, doch keineswegs herzlosen Empfindens, wie seine Madonnenbilder es ausstrahlen, zu alledem aber auch über eine meisterhafte, eindringliche, bei aller Breite und Fülle noch sorgfältig verschmelzende Pinselführung, die die wirk-

lichen Farben der Dinge ohne sonderliche Abwandlung durch Lichtwirkungen harmonisch zueinander zu stimmen, alles Stoffliche in seiner stofflichen Erscheinung wiederzugeben und daher auch die Fleischtöne der Köpfe und Hände aus ihrer natürlichen Farbe heraus unübertrefflich zu modellieren wußte. Er zog eben die letzten Folgerungen aus dem malerischen Stil der alten Zeit, dem gegenüber erst Tizian in seinen Spätwerken den freieren, breiteren malerischen Stil des 17. Jahrhunderts ins Leben rief.

Holbein war, wie schon bemerkt, auch Wandmaler, und er bewies vor allen Dingen durch seine letzten und reifsten Fresken im Baseler Rathause, die sich freilich nur in Entwürfen erhalten haben, daß die deutsche Kunst, wo die Gelegenheit sich bot, auch auf diesem Gebiete Gewaltiges zu schaffen verstand. Die beiden großen Wandbilder des Zornes Rehabeams und der Begegnung Sauls und Samuels müssen den Schöpfungen aller anderen Völker ebenbürtig gewesen sein. Einzig in seiner Art aber ist sein bestes und größtes Tafelgemälde der Madonna des Bürgermeisters Meyer in Darmstadt: vor einer Renaissancenische stehend die blonde, durch und durch deutsche Mutter Gottes mit dem Kinde im Arm, mit dem Diadem auf dem Kopfe, mit liebend und gnädig gesenktem Blicke; zu ihren Füßen kniend der Bürgermeister mit seiner ersten, seiner zweiten Gattin und seinen Kindern. Welche großartige, meisterhafte Bildniskunst und welch innige, zum Herzen sprechende seelische Stimmung sind hier vereinigt!

Dann die Umgestaltung der alten Totentänze zu Holbeins bekannten, durch den Holzschnitt vervielfältigten Todesbildern, die alle denkbaren Lagen, in denen der Tod die Angehörigen aller Stände überrascht, packend veranschaulichen; und seine Ausschmückung des Alten Testaments mit den berühmten Holzschnitten, die die bekannten Geschichten mit wenigen Figuren so lebendig und vertraulich wiederholen! Auch sie bilden einen Abschluß und einen Höhepunkt.

Endlich — last, not least — Holbeins zahlreiche Ölbildnisse, die ihn auf der Höhe seiner Beobachtungsgabe und seines malerischen Könnens zeigen: seine Baseler Bildnisse, seine Londoner Bildnisse. Als Bildnismaler ging Holbein nach London, wo er Hofmaler Heinrichs VIII. wurde. Als Bildnismaler hat er an schlichter ruhiger Größe und Lebenswahrheit in der Erfassung und Wiedergabe ganzer Persönlichkeiten in ihrem eigensten Wesen Vollendetes erreicht. So ist er denn auch, da Memling in Brügge zum Niederländer wurde und Dürer den Rufen nach Venedig und Antwerpen nicht folgte, der erste deutsche Maler, der der deutschen Pinselkunst im Auslande zu den höchsten Ehren verhalf.

Kein Mensch wäre um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf den Gedanken gekommen, daß die deutsche Kunst in ihrer besonderen Art nicht der Kunst aller übrigen Völker gewachsen gewesen sei.

10.

Dann aber kam der Italismus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der den deutschen Künstlern einen Stil zumutete, in dem andere mehr leisten konnten als sie. Wer fragt heute noch nach den ihrerzeit hochberühmten glatten Hofmalern wie Joseph Heinz, Hans von Aachen und selbst Johann Rotenhamer? Und dann kam die Schreckenszeit des Dreißigjährigen Krieges, in dem Deutschland, das arme, blutende Deutschland, auch auf künstlerischem Gebiete den Wettbewerb mit Italien, Frankreich und den Niederlanden aufgeben mußte. Freilich erzeugte Deutschland zu Anfang des 17. Jahrhunderts in dem Frankfurter Adam Elsheimer noch einen bahnbrechenden Maler, dessen kleine, von geistvollem Helldunkel getragene Bilder auf Grünewald zurück-, auf Rembrandt vorausweisen, in ihrer landschaftlichen Linien- und Lichtstimmung aber auch als Vorläufer der paradiesischen Land-

schaften Claude Lorrains erscheinen; und freilich erzeugte Deutschland zu Ende des 17. Jahrhunderts in dem niederdeutschen Andreas Schlüter noch einen Baumeister und Bildhauer, der, wie seine Masken sterbender Krieger am Zeughaus, seine Stuckverzierungen im Schloß und sein Reiterstandbild des Großen Kurfürsten auf einer Spreebrücke in Berlin beweisen, den barocken Stil seiner Zeit, auch wo er französische Vorbilder verwertete, durch selbständiges Maß und nationale Kraft über sich hinauszuheben verstand. Im ganzen mußte Deutschland es jetzt aber dem Auslande überlassen, auch von ihm ausgestreute Saaten zur Reife zu bringen.

Selbst aus dem 18. Jahrhundert, in dem die deutsche Kunst sich hauptsächlich in nur allzu engem Anschluß an ihre benachbarten Schwestern zu erholen suchte, ragen nur wenig deutsche Meister hervor, deren Namen heute noch auf aller Lippen sind. In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zeitigte Deutschland freilich doch ein paar Großtaten auf dem Gebiete der Baukunst. Nach langem Ringen gedieh zunächst die protestantische Predigtkirche im Gegensatze zur katholischen Meßkirche zu musterhafter Vollendung. Der Vorläufer der Bewegung war Leonhard Christian Sturm, ihr Vollender war Georg Bähr, dessen Hauptbau die Frauenkirche zu Dresden ist, eine Zentralkirche mit eigenartiger, geistvoll ihrem Zweck angepaßter Grundrißbildung und wunderbar einheitlichem, bis zur Kuppelspitze gewissermaßen aus einem einzigen Stein entwickeltem Aufbau, „künstlerisch wirksam," wie Gurlitt sagt, „durch die Kraft der Masse, die wirkungsvolle Umrißlinie", vor allem aber, wie wir hinzufügen, durch die innere Wahrhaftigkeit ihrer ganzen Erscheinung. Sonnins Michaeliskirche in Hamburg schloß sich ihr etwas später in der gleichen deutschen Eigenrichtung an. Daß die deutsche Baukunst damals aber auch imstande war, in weltlichen Bauten den Zeitstil selbständig und zugleich künstlerisch wirksam zu gestalten, beweist zum Beispiel Pöppelmanns Zwinger in Dresden, alles in allem ein Wunderbau an breiter, wohliger Anordnung und höchster dekorativer Pracht, der schon deshalb als deutsch anzusprechen ist, weil kein Bauwerk eines anderen Landes an ihn erinnert.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgte dann der große Umschwung im deutschen Geistesleben, der unserem Vaterlande, nachdem es seine Musik zu nationaler Kraft und Größe entwickelt hatte, seine nationale Dichtkunst und seine nationale Geisteswissenschaft brachte. Ob aber auch eine nationale bildende Kunst? Das gerade ist die Frage, die uns beschäftigt. Als die deutschesten erscheinen noch die Meister, die sich auf altnationalen Sondergebieten, wie dem der Bildnismalerei und des Kupferstichs, bewegen, Meister wie Anton Graff, der frisch sehende Bildnismaler, und Daniel Chodowiecki, der vielbeschäftigte, geist- und gemütvolle Kupferstecher, der tiefe Griffe ins deutsche Volks- und Bürgerleben tat. Der begabteste oder doch einflußreichste deutsche Künstler des 18. Jahrhunderts, Anton Raphael Mengs, hingegen kehrte jeder nordischen Sonderempfindung den Rücken, um sich mit Leib und Seele dem akademischen Eklektizismus, also der Nachahmung der Italiener, zu verschreiben. Gerade dadurch brachte er es freilich im Inlande und besonders im Auslande zu solchem Ruhme und Reichtum, wie sie noch keinem deutschen Künstler beschieden worden waren. Aber wer würde im Auslande oder in Deutschland heute wohl auf den Gedanken kommen, ihm ein Denkmal zu errichten? Parallel mit seinem Schaffen entwickelte sich die Lehre seines Freundes Winckelmann, daß alles Heil der Kunst nur auf der Nachahmung der alten Griechen beruhe. Asmus Carstens, der gestaltungskräftige Schleswiger Zeichner, wollte wenigstens in der Praxis nur der unmittelbaren schöpferischen Eingebung trauen. Die Natur kam dort wie hier zu kurz; und vor allen Dingen gab man gerade in Deutschland jetzt die Technik preis, an deren Entwicklung Jahrhunderte gearbeitet hatten. Das auf Mengs folgende Künstlergeschlecht lehnte mit dessen Kunstrichtung nicht nur seine Malweise, sondern jede überlieferte Malweise ab. Gerade nur in Deutschland, dem

theoretisch veranlagten, zog man alle Folgerungen der Theorie, wie ein neugeborenes Kind von vorn wieder anfangen zu wollen. Die Folge war selbstverständlich. Nachdem man sich während der ersten paar Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts an seiner zeichnerischen, von jeder herkömmlichen Maltechnik befreiten neudeutschen Malkunst berauscht hatte, trat der Katzenjammer ein. Man entdeckte, daß über all dem großen Wollen das Können verloren gegangen war. Man sah ein, daß man die Technik der Ölmalerei nur vom Auslande, das sie niemals völlig preisgegeben hatte, wieder erlernen konnte. Frankreich und Belgien erschienen als die gelobten Länder, in die die jungen Deutschen pilgerten, die wieder malen lernen wollten; und so entstand allmählich, aus großem eigenen Wollen, geringem eigenen Können und absichtlicher Anlehnung an ausländische Meister zusammengeflossen, die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts.

11.

Die Baukunst hatte sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland noch entschiedener als in den übrigen Ländern an die echteste Antike, an die der hellenischen Blütezeit, angelehnt. Die Kunst Schinkels in Ehren. Sie war vielleicht wirklich eine Tat. Aber es fragt sich doch, ob es der ganzen deutsch-griechischen Renaissance von Schinkel bis zu Hansen und jüngeren Meistern wirklich gelungen ist, Baugedanken und Bauempfindungen, die dem praktischen und ideellen Bedürfnis Deutschlands entsprangen, in der alten, fremden Formensprache Ausdruck zu verleihen. Voll und freudig wird man diese Frage jedenfalls nicht bejahen können.

Dann ließ das 19. Jahrhundert gerade in Deutschland die ganze Weltgeschichte der Baukunst in blendenden, aber unechten Wandelbildern an sich vorüberziehen. Daß man nachahmen mußte, erschien gerade auf diesem Gebiete als selbstverständlich. Lebte man doch auch im Zeitalter der Kunstgeschichte. Auf die griechische folgte die römische, auf diese die altchristliche Antike, folgten der romanische und der gotische Baustil, folgte die italienische, folgte die deutsche Renaissance, die wenigstens den Vorzug hatte, heimische Überlieferungen weiterzubilden, folgte das Barock, folgte das Rokoko, folgte der Empirestil, von dem man ausgegangen war, und der Biedermeierstil, bei dem wir wieder angelangt sind. Unzweifelhaft wird die Nachwelt aus der Fülle der in diesen Stilarten entstandenen deutschen Bauten des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Werken herausfinden, die in der fremden Hülle eigenen künstlerischen Überzeugungen Gestalt geliehen haben. Aber es würde mich zu weit führen, an dieser Stelle auch nur die Hauptschöpfungen dieser Art zu nennen oder die Baumeister, die sich der alten Formen zum Ausdruck neuer, selbständiger Gedanken bedient haben, von Semper und Friedrich Schmidt bis zu Wallot, Licht, Gabriel von Seidl und Fr. von Thiersch, herzuzählen. An Versuchen, unabhängig von den „historischen Stilen" einen neuen Baustil zu erfinden, hat es schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland nicht gefehlt. Solange man die Selbständigkeit aber nur in der Verquickung anderweit entlehnter Einzelformen suchte, wie zum Beispiel der Maximiliansstil in München dies tat, konnte nichts dabei herauskommen. Erfinden läßt sich überhaupt kein Stil. Er muß aus dem eigenen Raumbedürfnis und Formengefühl heraus werden und wachsen. Bei den neuesten Versuchen dieser Art hat sich die Anwendung des geschickt für die Buchkunst gefundenen Jugendstils auf die große Baukunst schon jetzt als verfehlt erwiesen. Gleichwohl sehen wir auch in der selbständigen Raumgestaltung aus selbständigem Bedürfnis heraus und in der selbständigen Formengestaltung aus den Eigenschaften des Baumaterials und der Technik seiner Bearbeitung heraus unter selbstverständlicher Wahrung aller ewig gültigen Gesetze einer natürlichen Ästhetik der Architektur auch für unsere Baukunst ein hoffnungsvolles Morgenrot tagen. Auch was auf diesem Gebiete in

Deutschland schon versucht worden ist, kann hier nur flüchtig gestreift werden. Auf Gebäude wie Messels Wertheim-Warenhaus und Schmitz' „Rheingold" in Berlin, wie Lossow und Viehwegers Fernheizwerk, Schilling und Gräbners Christuskirche und Schuhmachers Krematorium in Dresden, wie Martin Dülfers Theaterbauten in Dortmund und in Lübeck, wie Otto Wagners Postsparkassenamt und Landesheil- und Pflegeanstalt, wie Josef Olbrichs Sezessionsgebäude zu Wien oder van de Veldes Folkwang-Museum in Hagen kann hier immerhin zuversichtlich hingedeutet werden. Bauten wie diese zeigen wenigstens, daß der neue Weg gangbar ist; und der Baukunst eilt gerade auf diesem Wege das deutsche Kunstgewerbe voraus, auf das hier einzugehen uns zu weit führen würde. Aber es sei doch betont, daß allem Anschein nach gerade das deutsche Kunstgewerbe, das mit der größten Entschiedenheit in neuen, selbstgeschaffenen Bahnen vorwärts strebt, im Begriffe ist, der deutschen Kunst die Welt zu erobern; und daß gerade dem deutschen Kunstgewerbe diese Rolle zufällt, ist schwerlich ein Zufall. Es entspricht der Rolle, die die Kleinkunst von jeher in Deutschland gespielt hat.

12.

Die deutsche Bildhauerei hat während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebhaften Anteil an der Weiterentwicklung genommen. An ihrer Spitze stand Gottfried Schadow, der kernige Meister, der mit kräftigen Worten und Werken für die Rechte einer bodenständigen und zeitgemäßen Kunst gegen das andrängende Pseudogriechentum des dänischen Germanen Thorwaldsen eintrat, ab und zu aber seine Überzeugung der selbst von Goethe vertretenen Zeitmode zum Opfer bringen mußte. Aber nur allzubald wandte auch die deutsche Bildnerei sich der bewußten Nachahmung der griechischen Antike zu, die jedoch selbstverständlich ein viel zu nationales Gewächs war, als daß sie sich ohne weiteres hätte verpflanzen lassen. Dann machte auch die Bildhauerei alle Stilwandlungen der Baukunst in gemessener Entfernung mit; und ferne sei es von mir zu behaupten, daß nicht jeder dieser Wandlungen auch einige Meisterwerke der Bildnerei entsprossen seien. Wenn ich Künstler wie Schwanthaler, Rauch und Rietschel, wie Schilling, Zumbusch und Reinhold Begas hervorhebe, so will ich damit nur einige Namen von volkstümlichem Klange genannt haben. Aber deutsche Bildwerke, von denen wir hoffen dürfen, daß die Nachwelt sie in vollem Maße als deutsche Eigenschöpfungen anerkennen werde, entstanden doch auch erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als auch die deutsche Bildhauerei bei erneutem Anschluß an die Natur zu persönlichster Stilisierung hindurchdrang. Franzosen und Belgier waren auch auf diesem Gebiete vorangegangen. Aber gerade auf diesem Gebiete sind deutsche Meister ihnen auf anderen Wegen selbständig gefolgt. Ich erinnere an die naturfrischen Bildwerke unseres Robert Diez, an seinen Gänsedieb, der unmittelbar dem Borne des deutschen Volkslebens entsprungen ist, an seine beiden Meerlebenbrunnen in Dresden, die die antiken Fabelgestalten mit deutscher Naturempfindung zu neuem Leben erwecken. Ich erinnere an die strengen Schöpfungen Adolf Hildebrands, der dem „Problem der Form in der Kunst", worüber er selbst ein Büchlein geschrieben, in unablässigem Ringen, hierin Dürer vergleichbar, immer tiefer auf den Grund zu kommen sucht: an seinen Brunnen in München und in Straßburg, an sein ehernes Reiterbild Bismarcks in Bremen. Ich erinnere an die ganze von persönlichstem Eigenwillen erfüllten Schöpfungen Max Klingers, an sein Drama in Dresden, an seinen Beethoven in Leipzig, der, was man auch gegen ihn eingewandt hat, in seiner herben gedankenreichen Pracht noch Jahrhunderte erfreuen wird. Ich erinnere aber auch an Lederers monumentales Bismarckdenkmal in Hamburg, das in seiner geschlossenen Wucht und gewaltigen Kraft an unsere besten mittelalterlichen Bildwerke wie jene Naumburger Stifterstandbilder erinnert, die es

an räumlicher Größe weit hinter sich zurückläßt. Auch Meister vom Schlage Louis Tuaillons, August Hudlers, Herm. Hahns, August Gauls, Georg Wrbas und andere verdienten hervorgehoben zu werden. Aber es ist nicht der Zweck dieser Arbeit, eine Übersicht zu geben. Nur Beispiele konnten genannt werden.

13.

Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts begann, wie gesagt, mit nahezu vollständigem malerischen Nichtkönnen. Von den vorrafaelitischen Italienern, an die sie sich zunächst anschlossen, suchten unsere deutschen Meister der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich doch eigentlich nur die Unmittelbarkeit und Innigkeit des Empfindens anzueignen. Die herben frühen Werke unseres Cornelius und seiner Nachfolger, von denen Alfred Rethel sich zu wirklicher monumentaler Größe erhob, während Schwind in das Himmelreich deutscher Märchenpoesie hereinragt, sind bei allem Anschluß an die Italiener des 15. Jahrhunderts doch mit deutschem Herzblut gemalt; und die eigenartige, stilvoll große Landschaftskunst, die, nach Kochs Vorgang, von Julius Schnorr zunächst zeichnerisch begründet, dann von einer Reihe tüchtiger Meister wie Ludwig Richter, Ferdinand Olivier und Friedrich Preller auch mit Pinsel und Farbe weitergeführt wurde, offenbart sich als deutsches Eigengewächs schon dadurch, daß sie einzig im Kunstschaffen ihrer Zeit dasteht. Auf dem Gebiete der großen Wandmalerei kam freilich lange nicht alles zur Ausführung, was entworfen wurde. Ich erinnere nur an Cornelius' mächtige Entwürfe fürs Camposanto in Berlin; und die ausführenden Hände minderwertiger Nachfolger verdarben nur allzuoft das groß und unmittelbar Empfundene. Wären aber auch keine anderen deutschen Wandgemälde jener Tage erhalten als Cornelius' Jüngstes Gericht in der Ludwigskirche zu München, als Rethels eigenhändige Fresken im Rathaus zu Aachen, als Schwinds Fresken auf der Wartburg und in der Wiener Hofoper und als Prellers Odysseelandschaften in Leipzig und Weimar, so würden wir zugestehen müssen, daß Deutschland auch auf dem Gebiete der Wandmalerei damals durchaus Eigenartiges geleistet habe. Der Verfall dieser ganzen Richtung trat erst ein, als sie anfing, im Anschluß an Rafael und Michelangelo nach allgemeinerer Formenschönheit und, noch ohne malerisches Können, nach größerer und verschmolzenerer Farbenpracht zu streben. Was gleichzeitig in selbständiger Erneuerung mehr malerischer Grundsätze die Hamburger Schule Runges und Oldachs, die Dresdener Schule Dahls und Kaspar David Friedrichs erstrebte und erreichte, das hat die deutsche Jahrhundertausstellung von 1906 in Berlin uns lebendig veranschaulicht. Besonders die Kunst Friedrichs, der unmittelbare Naturanschauung mit unmittelbarer Herzensempfindung zu paaren verstand, war eine in ihrer Art nur in Deutschland mögliche Erscheinung.

Gleichzeitig besann die deutsche Kunst sich aber auch auf ihre alte nationale Stärke, die graphischen Künste des Kupferstichs und des Holzschnitts. Diese deutsche Griffelkunst verstand es, in kleinen, für die Vervielfältigung im Buchholzschnitt und in Kupferfolgen oder für selbständige Wirkung gezeichneten, manchmal auch durch Zutaten in Wasserfarben belebten Blättern den ganzen Inhalt des deutschen Volks-, Familien- und Gemütslebens zu verbildlichen, den wir uns durch den Spott der Gegner nicht verkümmern lassen werden. Ich erinnere an den mächtigen, reizvollen Zuwachs, den die deutsche Hauskunst durch die zahlreichen Zeichnungen Ludwig Richters für den Holzschnitt erfahren hat; ich erinnere an Rethels gewaltige Totentanzblätter, die denen Holbeins an äußerer und innerer Wucht und Größe noch überlegen sind. Ich erinnere an Menzels Geschichtsillustrationen, an Schwinds Märchenfolgen; und ich erinnere daran, daß ein neuer einflußreicher Zweig der vervielfältigenden Künste, der Steindruck, abermals eine deutsche Erfindung war. Ich

will aber auch gleich hier an das reiche neue Kunstleben erinnern, das in Deutschland während des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts aus künstlerischen Steindrucken und Radierungen erblüht ist. Die Gesinnung Ludwig Richters lebte, zeitgemäß neugeboren, in den Steindruckblättern Hans Thomas wieder auf. Die jungen Meister, die auch auf diesem nach wie vor echt deutschem Gebiet neue Wege zu neuen Zielen suchten und suchen, kann ich hier nicht herzählen. Nur des gewaltigsten, Max Klingers, will ich gedenken, der in seinen umfangreichen, gestaltungskräftigen und geistesmächtigen Folgen von Radierungen alle erdenklichen Stoffgebiete zugleich realistisch packend, grüblerisch gedankenhaft und poesievoll phantastisch verarbeitete und dadurch dem gesamten deutschen Geistes- und Gefühlsleben in veränderter Zeitstimmung einen überzeugenden und ergreifenden Ausdruck verlieh.

14.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schien es anfangs immer noch, als wolle neben der Griffelkunst die monumentale Wandmalerei sich zur Trägerin der Bewegung machen. Aber tatsächlich vollzog die malerische Weiterentwicklung sich in Deutschland wie überall jetzt zunächst in der Staffeleimalerei; und die Wandmalerei geriet dadurch hier und da etwas ins Hintertreffen. Daß sie besonderen, aufs engste mit denen der Baukunst verwachsenen Stilgesetzen unterworfen ist, vergaß sie nicht selten, schwankte aber auch innerhalb ihrer geschichtlich vorgebildeten Erscheinungen zwischen der raumabschließenden Richtung, die neuerdings besonders von den kunstgewerblich geschulten Seiten bevorzugt wird, und der raumerweiternden Richtung, die in Italien schon unter Mantegna ihre höchsten Triumphe gefeiert hatte, etwas haltlos hin und her. Ist die Gegenwart der richtigen Beurteilung der Wandmalerei nicht besonders günstig, so wird die Zukunft doch wieder zu würdigen wissen, was auch auf diesem Gebiete nicht nur in der Schule des großen Stils von Bendemann, Janssen und Geselschap bis zu Hermann Prell, sondern auch in den kunstgewerblichen oder malerischen Sonderrichtungen von Stuck, Ludwig von Hofmann, Lührig, Dettmann, Fritz Erler und in weniger moderner, aber nicht minder eigenartiger Weise namentlich von Eduard von Gebhardt geleistet worden ist, dessen Wandgemälde im Kloster Loccum und in der Friedenskirche zu Düsseldorf durch die Unmittelbarkeit ihrer Erzählweise und Empfindung wettmachen, was ihnen an monumentaler Haltung gebricht.

Daß die deutsche Staffeleimalerei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die ihr unentbehrliche neue Technik bei den auf diesem Gebiete doch im Anschluß an germanische Engländer oder Niederländer vorausgeeilten Franzosen und Belgiern zu lernen suchte, ist selbstverständlich. So gut Dürer nach Venedig ging, um seinen Farben Leuchtkraft zu verleihen, und nach Bologna pilgerte, um sich in die Geheimnisse der Perspektive einweihen zu lassen, so gut konnten unsere Jungen und Jüngsten nach Paris ziehen, um dort die Grundsätze jener neuartigen Lichtmalerei kennen zu lernen, die unzweifelhaft auch eine künstlerische Weltoffenbarung war. Wie es früher nur darauf ankam, daß die deutschen Künstler das im Auslande Gelernte in gute deutsche Kunst umsetzten, so ist das noch heute die Hauptsache, die wir von ihnen verlangen; und ich meine, daß schon im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts einige Meister, von denen ich in entgegengesetzten Fächern nur Ludwig Knaus und Anselm Feuerbach nenne, die Errungenschaften der damaligen französisch-belgischen Malerei in echt deutsche Kunst verwandelt haben; und ich meine auch, daß gegen Ende des 19. Jahrhunderts einige deutsche Meister, von denen ich Fritz von Uhde, Max Liebermann, Gotthold Kuehl, Hans Olde, Karl Bantzer, den Grafen Kalckreuth und Walter Leistikow voranstelle, aber auch noch andere als gute deutsche Künstler gelten lasse, die französische Freilichtmalerei in Deutschland mit eigenen

Augen und Händen selbständig erneuert haben. Wer fühlt nicht, daß Uhdes Bilder wie die Heilige Nacht, die Bergpredigt, Komm, Herr Jesus, sei unser Gast und Lasset die Kindlein zu mir kommen, trotz ihrer aus Frankreich stammenden malerischen Technik ganz von deutscher Formenherbheit, aber auch ganz von deutscher Empfindungsinnigkeit erfüllt sind? Und wer sieht nicht, daß Liebermanns technisch meisterhafte Wiedergabe unmittelbar erschauter Persönlichkeiten und Naturausschnitte die Kunst der besten alten Holländer unter uns erneuert? Aus der Verschmelzung von Münchener und Pariser Schulung aber gingen Lovis Korinth und Max Slevogt als deutsche Meister von Rubensscher Formen- und Farbenwucht hervor.

Zu einer Gefahr wird die „Franzosengängerei" nur da, wo sie beansprucht, wie das hier und da geschieht, ihre Errungenschaften zum alleingültigen Rezept zu erheben. Jedes Kunstrezept führt zum Konventionalismus und Manierismus, das moderne Freilichtrezept und das neuimpressionistische Farbenteilungsrezept so gut wie jedes andere; ja, das zuletzt genannte vielleicht am meisten von allen. Verbinden die einzelnen Farbenpunkte, aus denen diese Richtung die Bilder zusammensetzt, sich wirklich in unserem Auge zu dem erhöhten Lichtglanz, den sie anstreben, so erkennen wir das rückhaltlos an; nur allzuoft aber versagt ihr Zusammenfließen in normalen Augen, und dann bleibt nichts übrig als eine arge Manier. Ob jemand auf Grund Rafaelischer Linienverallgemeinerung oder auf Grund Manetscher Lichtverallgemeinerung konventionell und manieriert wird, das kommt auf eins heraus. Schließlich kann der Eindruck der Natur mit Farbe und Pinsel doch immer nur in freier Übersetzung auf die Fläche gebannt werden; und dabei gibt es zwischen der rein zeichnerischen Umrißmanier und der rein malerischen äußersten Freilicht- und Farbenteilungsmanier eine Fülle von Möglichkeiten, die an sich alle künstlerisch ausführbar sind. Wir verlangen aber von unserer Kunst, was man auch dagegen eingewandt hat, nach wie vor eine eigene, durch eine vollwertige künstlerische Persönlichkeit hindurchgegangene Auffassung der Natur; und in Bezug auf die Vortragsart liegt es mir denn doch am Herzen, zu betonen, daß mir, so Anerkennenswertes unsere „Franzosengänger" geleistet haben, doch gerade diejenigen deutschen Meister unserer Zeit, bei im übrigen gleicher künstlerischer Kraft, eine besonders ausgezeichnete Stellung im neuesten deutschen Kunstleben zu verdienen scheinen, die sich auch in technischer Beziehung keinen ausländischen Rezepten gebeugt, sondern die verloren gewesene malerische Technik nicht ohne Kenntnis, aber ohne Nachahmung der internationalen modernen Malweise durch selbständige, ihrer eigenen Natur- und Kunstauffassung angepaßte Erneuerung wiedergefunden haben. Vermutlich werden die deutschen Meister dieses Schlages in Zukunft auch im Ausland höhere Geltung gewinnen als die Künstler, die, wenigstens in technischer Beziehung, gar keine Selbständigkeit erstrebt haben. Wir können, um auf jene Meister, die die malerische Technik absichtlich vernachlässigten, nicht zurückzukommen, immerhin doch eine Reihe solcher deutscher Maler von Runge und Friedrich bis zur Gegenwart nennen, die nicht nur ihrer künstlerischen Auffassung und Empfindung, sondern auch ihrem malerischen Vortrag nach, den wir dann eben nicht nach der französischen „formule" beurteilen dürfen, selbständige deutsche Künstler sind. In erster Linie nenne ich Ad. von Menzel, der trotz der vorübergehenden Einwirkung Constables und der Franzosen, die er erfahren hat, für sein großartig selbständiges Sehen der Natur auch stets die angemessensten technischen Ausdrucksmittel gefunden hat. Ich rechne hierher aber auch ältere Landschafter vom Schlage Andreas Achenbachs, trotz seiner Anknüpfung an die großen Holländer des 17. Jahrhunderts, und Geschichtsmaler wie Eduard von Gebhardt, trotz seines Anschlusses an die alten Niederländer des 15. Jahrhunderts. Hierher gehört dann doch wohl das Dioskurenpaar Leibl und Trübner, obgleich beide in Paris gewesen sind; hierher gehört eine Reihe jüngerer

Maler, namentlich der Dachauer, der Dresdener, der Frankfurter, der Schlierseer und der Worpsweder Schule, deren weitere Entwicklung wir, wenn wir sie an dieser Stelle auch nicht einzeln aufzählen können, mit besonderer Anteilnahme verfolgen; ich meine Meister vom Schlage Ludwig Dills, Karl Haiders, Oskar Zwintschers, Fritz Boehles, Richard Müllers, Edmund Steppes', Heinrich Vogelers, Karl und Emilie Mediz', Wilhelm Steinhausens, Toni Stadlers, Carlos Grethes usw.; hierher aber gehören vor allen Dingen jene Großmeister der deutschen Phantasiekunst, die die Natur mit völlig eigenen, aber doch eben mit großen künstlerischen Augen angesehen und wiedergegeben haben. Nennen will ich, da ich auf Max Klinger, den das Schöne mit innerlichen Blicken Schauenden, und auf Anselm Feuerbach, den großen, im internationalen Sinne am meisten in sich ausgeglichenen und doch von deutscher Innigkeit erfüllten Meister, wie auf Franz von Stuck und Ludwig von Hofmann, schon hingewiesen habe, nur noch drei von ihnen: Hans von Marées, Arnold Böcklin und Hans Thoma.

Hans von Marées war in seinen Bestrebungen, Form und Farbe durch ein neues Raumgefühl zu vermählen, ein großer Bahnbrecher deutscher Kunst, obgleich er sein Leben lang hierin Cornelius glich, in dem von ihm Erstrebten mehr gewollt als gekonnt hat. Arnold Böcklin, dessen Kunst uns auch seine geistvollsten Gegner vergeblich leidzusprechen versuchen, hat immer neue Bande zwischen der Natur und der Menschenseele geknüpft; gerade s e i n e Gemälde erneuern eine Reihe der eindrucksvollsten Phantasieschöpfungen der größten deutschen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts; und wahrlich, gerade mit ihm dürfen und wollen wir nicht darüber rechten, wenn er seiner eigenen Naturanschauung auch in eigener Formen- und Farbenauffassung Ausdruck verliehen hat, ohne nach ausländischen Rezepten, Formeln und Schablonen zu fragen. Böcklins deutsche Kunst hat den stärksten italienischen Einschlag erhalten, aber nicht sowohl von der italienischen Kunst als von der italienischen Natur; und eben deshalb hindert dieser italienische Einschlag nicht, daß sie für uns in manchen Beziehungen die machtvollste Erscheinung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts bleibt. Hans Thoma hingegen ist in jeder Hinsicht unzweifelhaft der deutscheste aller lebenden deutschen Maler. Was unsere Kunst an ihm besitzt, wird erst der Nachwelt, die sich in seiner Würdigung sicher auf Thodes Seite stellen wird, voll zum Bewußtsein kommen. Daß aber auch Thoma sich eine eigene malerische Vortragsweise für die Wiedergabe seiner besonderen Naturauffassung geschaffen hat, ist selbstverständlich; wir würden seine Pinselführung daher als vollberechtigt anerkennen müssen, auch wenn wir der Meinung wären, daß zum Beispiel Liebermanns internationalere malerische Vortragsweise die eigensten und äußersten Fähigkeiten der Malerei noch besser zur Geltung brächte. Wenn der Streit um die neue deutsche Kunst sich jedoch in einigen der jüngsten über sie gewechselten Streitschriften in das Feldgeschrei „hie Thoma", „hie Liebermann" zuspitzen zu wollen scheint, so müssen wir uns dagegen verwahren. Zu einem solchen Entweder — Oder liegt gar kein Anlaß vor. Es kommen noch andere Meister in Betracht.

Im übrigen aber möchte ich nach bekanntem Muster antworten: Die Deutschen sollten sich freuen, zwei solche Meister zu besitzen.

15.

Nach allem, was wir von deutscher Kunst und ihrer Eigenart kennen gelernt haben, glaube ich nicht, daß es nötig ist, ihr allzu enge und einseitige Grenzen zu ziehen, glaube ich nicht, daß es angeht, sie vor jeder hingebenden Berührung mit der Auslandskunst zu bewahren, glaube ich aber erst recht nicht, daß wir an ihrer selbständigen Zukunft zu verzweifeln brauchen, und ich bin allerdings überzeugt,

daß ihre Erfolge um so dauerhafter sein werden, je selbständiger sie sich in jeder Hinsicht entwickelt.

Daß die Musik sich seit zweihundert Jahren zu der führenden deutschen Kunst erhoben hat, zu der Kunst, durch die Deutschland die größten Siege in der Welt erfochten hat, leugne ich keineswegs. Aber im allgemeinen möchte ich die Begabung der Deutschen für die bildenden Künste doch nicht zugunsten ihrer dichterischen und musikalischen Leistungen herabsetzen. Wir dürfen nur gerade an die bildenden Künste Deutschlands nicht mit irgendeiner vorgefaßten Meinung von einem allgemeinen, abstrakten Schönheitsideal oder einem alleingültigen Seh- und Malrezept herantreten. Jedenfalls gehören Maler und Stecher wie Schongauer, Dürer und Holbein noch heute zu den am höchsten geschätzten Meistern des Weltmarktes; die deutsche Kunstgeschichte aber lehrt uns, daß deutsche Meister, wenn ihre Zeit da war, auf allen Gebieten der Kunst Eigenes und Vorzügliches geleistet haben, nicht nur auf ihrem eigensten Gebiete, dem der vervielfältigenden Griffelkunst, nicht nur auf dem Gebiete der Tafelmalerei, deren eigenste Kräfte schon Grünewald zu wecken verstanden hat, nicht nur auf dem Gebiet der Kleinbildnerei, in der Deutschland schon vor Jahrhunderten ein Höchstes geleistet hat, sondern auch auf dem Felde der monumentalen Baukunst, Bildnerei und Malerei, die auf die Dauer kein Kunstvolk entbehren kann. Ich glaube daher, daß die deutsche Kunst auch in Zukunft berufen sein wird, in allen diesen Fächern, in jedem zu seiner Zeit, Naturfrisches, Wahres und Echtes zu schaffen, wenn sie nur die technische Tüchtigkeit nicht zum zweitenmal preisgibt, diese aber nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zum Zweck erkennt und bewahrt. Die Hauptsache bleibt dabei, daß die deutsche Kunst nach wie vor jenen beiden Leitsternen Dürers folge: der Natur, „in der sie steckt", und dem „heimlichen Schatze des Herzens", der sie erwärmt. Je unmittelbarer sie sich, stilisiert oder nicht stilisiert, an die Natur anschließt, desto besser für sie. Aber auch den „heimlichen Schatz des Herzens", wie wir ihn verstehen, wollen wir uns nicht aus unserer Kunst fortreden lassen. Wir Deutschen wollen unsere Kunst nicht nur mit den Augen, wir wollen sie auch mit der Seele genießen. Ein deutscher Dichter hat das Wort geprägt:

„Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Worum ich bat . . .
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönntest mir, in ihre tiefste Brust
Wie in den Busen eines Freunds zu schauen."

Solche Gunst wollen wir festhalten. In ihrem Zeichen muß die deutsche Kunst immer aufs neue von Sieg zu Sieg schreiten.

Alphabetischer Schriftennachweis

zum ersten Bande

I. Zur antiken Kunst

Altmann, W., Bericht über M. Rostowzews russisch geschriebenen Aufsatz „Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft“, in der Berliner Philolog. Wochenschrift, XXIX, S. 1181. Berlin 1909.

Arbanitopoullos, A. S., *Ἡ σημασία τῶν γραπτῶν στηλῶν τῶν Παγασῶν;* in *Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική.* III. Athen 1908.

Atkinson, T. D., Excavations at Philakopoi in Melos. Supplementary paper N. 4 of Hellenic studies. British school of Athens. London 1904.

Barnabei, Felice, La villa pompeiana ecc. scoperta presso Boscoreale. Roma 1901.

Behn, Friedr., Die Ficoronische Ciste. Leipzig 1907.

Biese, Alf., Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen. Kiel 1882.

Brunn, H., Geschichte der griechischen Künstler. 2. Aufl. Stuttgart 1889 ff.

Burrows, Ronald W., The discoveries in Crete. London 1907.

Delbrück, R., Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive der griechischen Kunst (Diss.). Bonn 1899.

Esplorazioni archeologiche delle provincie occidentali di Creta. Phaestos. In Monumenti antichi della Reale Accademie dei Lincei, XI, S. 1; XII, S. 1; XIII, S. 1; XIV, S. 314. Mailand 1901—1904.

Evans, Arthur J., Knossos. The Palace; in Annual of the British school of Athens VI, S. 40; VII, S. 117; VIII, S. 46, 110. London 1899—1902.

Fabricius, E., Ein bemaltes Grab aus Tanagra; in Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen, X, S. 154; insbes. S. 161. Athen 1885.

Furtwängler, A., und **Reichhold, K.**, nach Furtwänglers Tode fortgesetzt von **Friedr. Hauser**, Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasengemälde. Zu Tfl. 108—119. München (Bruckmann) 1909.

Graef, Dr. Botho, Auf den Spuren des Minotaurus, in der „Woche“, 1901, S. 1237 bis 1241. Berlin 1901.

Hauser, Friedrich, s. Furtwängler.

Hawes, C. H. und H., Crete, the forerunner of Greece. London und New-York 1909.

Heinemann, Marg., Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot. (Diss.). Bonn 1910.

Helbig, Wolfg., Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens. Leipzig 1868.

Helbig, Wolfg., Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei. Leipzig 1873.

Herrmann, Paul, Denkmäler der Malerei des Altertums; Lieferung I—IX. München (Bruckmann) 1906—1910.

Ippel, Albert, Der dritte pompejanische Stil; ein Beitrag zu seiner Geschichte. Berlin 1910.

Kalkmann, Aug., Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius. Berlin 1898.

Klein, W., Studien zur griechischen Malergeschichte; in Archäol.-epigraph. Mitteilungen aus Österreich-Ungarn, XI, S. 193; XII, S. 85. Wien 1887—1888.

Klein, W., Geschichte der griechischen Kunst, I, II. Leipzig 1904—1905.

Laurie, A. P., Greek and Roman methods of painting. Cambridge 1910.

Michaelis, Ad. in Anton Springers Handbuch der Kunstgeschichte I, Das Altertum. 9. Aufl. Leipzig 1911.

Nogara, B., Le nozze Aldobrandini, i paesaggi con scene dell' Odissea ecc. Mailand 1907.

Notizie degli Scavi di Antichità. Pompei 1907 (Casa degli amorini dorati); 1908 (Casa di Frontone). Mailand 1907.

Pfuhl, Ernst, Apollodoros *ὁ Σκιάγραφος*; im Jahrb. d. Kais. Deutschen Arch. Instituts, XXV, S. 12. Berlin 1910.

Pfuhl, Ernst, Über Rodenwaldts Komposition der pompejanischen Wandgemälde, im Göttinger Gel.-Anz. 1910, Nr. 12, S. 5. Göttingen 1910.

Pfuhl, Ernst, Die griechische Malerei (Sonderabdruck aus dem 27. Bande der Neuen Jahrbücher). Leipzig 1911.

Reichhold, s. Furtwängler.

Robert, Carl, Archäologische Märchen aus alter und neuer Zeit. Berlin 1886.

Rodenwaldt, Gerhardt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde. Berlin 1909.

Rostowzew, M., Pompejanische Landschaften und römische Villen; im Jahrb. des Kais. Deutschen Arch. Instituts, IX, S. 103 bis 126. Berlin 1904.

Rostowzew, M., Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft; aus dem VI. Bande der Schriften der klass. Abtlg. der Kais. Russ. Arch. Gesellschaft. Petersburg 1908.

Schreiber, Th., Die Wiener Brunnenreliefs. Leipzig 1888.

Schreiber, Th., Die alexandrinische Toreutik; in den Abhdlgn. der Kgl. Sächs. A. d. W., XIV, S. 271. Leipzig 1893.

Sitte, Heinr., Zum Sarkophag von Hagia Triada; in den Jahresheften d. österr. Arch. Instituts in Wien, XII, S. 305 ff. Wien 1910.

Six, Jan, Pamphilos, Pausias, Apelles; im Jahrbuch des Kais. Deutschen Archäolog. Instituts, XX, S. 1, 155, 169. Berlin 1905.
Sogliano, A., La casa dei Vettii in Pompei. Estratto dei monumenti antichi ecc. della accademie dei Lincei, vol. VIII. Roma 1893.
Studniczka, Franz, Tropaeum Trajani; aus den Abhdlgn. der philolog. histor. Klasse der Kgl. Sächs. Gesellsch. d. W., XXII, Nr. IV. Leipzig 1904.
Studniczka, Franz, Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte. Wien 1884.
Trendelenburg, Ad., Die Gegenstücke in der kampanischen Wandmalerei; in Arch. Zeitung, N. F., XVIII, S. 1, 79. Berlin 1876.
Weir, Irene, The Greek painters art. Boston, New-York, Chicago 1903.
Wickhoff, Franz, und Härtel, W. Ritter von, Die Wiener Genesis. Wien 1895.
Winter, Fr., Über Vorlagen pompejanischer Wandgemälde; in den Österr. Jahresheften, V, S. 96 ff. Wien 1902.
Winter, Fr., Das Alexandermosaik aus Pompeji. Straßburg 1904.
Winter, Fr., Griechische Kunst in Alfred Gerke und Eduard Norden: Einleitung in die Altertumswissenschaft, Bd. II, S. 71 bis 160. Leipzig und Berlin 1910.
Woermann, K., Über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer. München 1871.
Woermann, K., Die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München 1876.
Woermann, K., Die Odysseelandschaften vom esquilinischen Hügel in Rom. München 1877.
Woermann, K., Die Malerei des Altertums; in Woltmann und Woermann: Geschichte der Malerei, I. Leipzig 1879.
Woermann, K., Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, I, II, III. Leipzig 1900. 1908, 1911.

II. Zur Kunst der italienischen Renaissance

Achiardi, G. d', Sebastiano del Piombo. Rom 1908.
Badrutt, C., Assomptione della Madonna. Zürich 1894.
Bartsch, A., Le peintre-graveur, I—XXI. Wien 1803—1821.
Benkard, E., Die venezianische Frühzeit des Sebastiano del Piombo. (Diss.). Frankfurt a. M. 1907.
Berenson, B., The Venetian Painters of the Renaissance; the Florentine Painters of the Renaissance; the Central Italian Painters of the Renaissance. New-York and London 1894, 1896, 1897.
Berenson, B., The Study and Criticism of Italian Art. London I, 1901; II, 1902.
Brunn, H., Raphaels Sixtinische Madonna; in der Deutschen Rundschau, XII, S. 33. Berlin 1886.
Burckhardt, Jak., Der Cicerone. 1. Aufl., Leipzig 1855; 8. Aufl. (von W. Bode u. a.), Leipzig 1901.
Burckhardt, Jak., Beiträge z. Kunstgeschichte von Italien (das Altarbild; das Porträt; die Sammler). Basel 1898.
Burckhardt, Jak., Die Kultur der Renaissance in Italien. 8. Aufl. von L. Geiger. Leipzig 1901.
Condivi, A., Vita di Michel Angelo Buonarroti; Rom 1553. Übersetzt in den Quellenschriften, VI; Wien 1874; zuletzt von H. Pemsel; München 1898.
Cook, H., Giorgione. London 1900, 2. Aufl. 1904.
Crowe, J. A., und Cavalcaselle, G. B., Geschichte der italienischen Malerei; deutsch von Max Jordan. I—VI. Leipzig 1869 bis 1876.
Crowe, J. A., und Cavalcaselle, G. B., Raphael. His Life and Works. I, London 1883. II, London 1885.
Davidsohn, R., Das Ehepaar Doni und seine von Rafael gemalten Porträts; im Repertorium, XXIII, S. 211 und S. 451. Berlin und Stuttgart 1900.
Dohme, R., Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts; in Ztschr. f. b. K., XIII, S. 289, 321, 364 ff. Leipzig 1878.
Dollmayr, H., Rafaels Werkstätte; im Jahrb. d. kunsthist. Samml., XVI, S. 231. Wien 1895.
Fischel, O., Tizian. Des Meisters Gemälde. Stuttgart und Leipzig 1904.
Foerster, E., Raphael. Leipzig 1867—1868.
Fraschetti, St., Il Bernini. Mailand 1900.
Friedländer, J., Das Bildnis einer Hohenzollernfürstin von Mantegna; im Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, IV, S. 49. Berlin 1883.
Grimm, H., Das Leben Raphaels (Kommentar zu Vasari); 2. Ausg. Berlin 1886.
Gronau, G., Leonardo da Vinci. London 1903.
Gronau, G., Tizian als Porträtmaler; in Spemanns Museum, V, S. 29; vgl. Jahrb. K. Pr. K.-S., XXVII, S. 3. Berlin 1906.
Gruyer, F. A., Raphaël, peintre de portraits, 2 Vol. Paris 1881.
(Gualandi, M. J.), Memorie originali Italiane riguardanti le Belle Arti, Bd. I—III. Bologna 1840—1844.
Gurlitt, C., Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.
Horne, H., The Life of Leonardo da Vinci. London 1903.

Hübner, J., Die Sixtinische Madonna; in von Zahns Jahrbüchern, III, S. 249. Leipzig 1870.
Janitsch, J., Michangelos Leda nach alten Stichen; im Repertorium, XI, S. 247. Berlin und Stuttgart 1886.
Justi, K., Michelangelo, neue Beiträge. Berlin 1909.
Justi, L., Giorgione, I. II. Berlin 1908.
Knudtzon, G., En Brochure om Masaccio. Kopenhagen 1900.
Kugler, F., Geschichte der Malerei, 3. Aufl., I—III. Leipzig 1867.
Lermolieff, J. (G. Morelli), Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Leipzig 1890.
Lermolieff, J. (G. Morelli), Die Galerien zu München und Dresden, 2. Aufl. Leipzig 1891.
Lermolieff, J. (G. Morelli), Die Galerie zu Berlin, 2. Aufl. Leipzig 1893.
Lessing, Th., Madonna Sixtina. 1908.
Logan, Mary, Guide to the Italian pictures at Hampton Court. London 1894.
Lübke, W., Masolino und Masaccio; in A. von Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, III, S. 280. Leipzig 1870.
Mackowsky, H., Michelagniolo. Berlin 1908.
Mancini, G., Venti Vite d'Artisti di Giovanni Battista Gelli. Florenz 1896.
Mantz, P., Michel-Ange, peintre, in Gazette des Beaux-Arts 1876, I, S. 154. Paris 1876.
Mariette, P. J., Abécédario (Notes inédites etc.); in Archives de l'Art français, I—VI. Paris 1851—1860.
McCurdy, E., Leonardo da Vinci. London 1904.
Michaelis, Ad., Über Michelangelos Leda; im Straßburger Festgruß an Anton Springer. Berlin und Stuttgart 1885.
Michel, E., Les portraits de Lorenzo Lotto; in Gaz. d. B.-A., 1896, I, S. 35. Paris 1904.
Minghetti, L., Raffaello. Bologna 1885.
Müller-Walde, P., Leonardo da Vinci; Lebensskizze und Forschungen (unvollendet). München 1889/90.
Müller-Walde, P., Beiträge zur Kenntnis Leonardo da Vincis; im Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, XVIII, S. 92, 137, 143; XIX, S. 225; XX, S. 54, 81. Berlin 1897, 1898, 1899.
Müntz, E., Raphael, sa vie, son œuvre et son temps. Paris 1881, neue Aufl. 1900.
Müntz, E., Léonard da Vinci. Paris 1899.
Muther, R., Geschichte der Malerei, I—III. Leipzig 1910.
Passavant, J. D., Raphael von Urbino. Deutsche Ausg., 3 Bde. Leipzig 1839 bis 1858. Französ. Ausg., 2 Bde. Paris 1860.
Passero, Don F., Sito, lodi e prerogative del Riverendo Monasterio di San Sisto in Piacenza. Piacenza (per Giovanni Bazachi) 1593.
Phillips, Cl., The earlier work of Titian. London 1897.
Piles, R. de, Abrégé de la vie des peintres. Paris 1699, 2. Aufl. 1715, neue Aufl. Amsterdam 1767.
Portig, G., Über Raphaels Sixtinische Madonna. Leipzig 1887.
Probst, H., Die Madonna Sixtina. Bamberg 1910.
Propping, F., Die künstlerische Laufbahn des Sebastiano del Piombo (Diss.). Leipzig-Reudnitz 1892.
Reiset, Une visite aux musées de Londres en 1876, in Gazette des Beaux-Arts, 1877, I, S. 246 ff. Paris 1877.
Richter, J. P., The literary works of Leonardo da Vinci, I—II. London 1883.
Riegl, A.: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.
Robert-Dumesnil, Le peintre-graveur français, I—XI. Paris 1835—1871.
Rosenberg, A., Leonardo da Vinci. Leipzig 1898.
Rosenberg, A., Raffael. Des Meisters Gemälde. Stuttgart und Leipzig 1904.
Rumohr, C. F. von, Italienische Forschungen, I, Berlin und Stettin 1827. II, ebd. 1831.
Schaeffer, E., Die Frau in der venezianischen Malerei. München 1899.
Schaeffer, E., Das Bildnis des Giovanni Bicci de' Medici in den Uffizien, in Ztschr. f. bildende Kunst, N. F., XIII, S. 40. Leipzig 1901—1902.
Schaeffer, E., Andrea del Castagnos „Uomini famosi"; im Repertorium XXV, S. 170. Berlin 1902.
Schaeffer, E., Das Florentiner Bildnis. München 1904.
Schmarsow, A., Masaccio. Fünf Bücher kritischer Studien. Text- und Tafelband. Kassel 1900.
Schmarsow, A., Barock u. Rokoko. Leipz. 1897.
Scognamiglio, N. S., Ricerche e Documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci. Neapel 1900.
Séailles, G., Léonard da Vinci. Paris 1892.
Seidlitz, W. von, Raphaels Jugendwerke. München 1891.
Seidlitz, W. von, Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci, im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen, XXVI, S. 1. Wien 1906.
Seidlitz, W. von, Besprechung von Toescas Masolino, im Repertorium f. K.-W., XXXI, S. 477. Berlin 1908.
Seidlitz, W. von, Leonardo da Vinci, I. II, Berlin 1909.
Solmi, E., Leonardo. Florenz 1900.
Springer, A., Raffael und Michelangelo, 3. Aufl. Leipzig 1895.
Strzygowski, J., Das Werden des Barock. Straßburg 1898.
Thode, H., Franz von Assisi. Berlin 1885.
Toesca, P., Masolino da Panicale. Bergamo 1908.
Venturi, Ad., Storia dell' Arte Italiana, VII (Masolino S. 81—112, Masaccio S. 42—126). Mailand 1911.

Waetzold, W., Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.

Warburg, A., Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, I. Leipzig 1901.

Weisbach, W., Das Frauenbildnis in der Malerei der italienischen Renaissance, in Spemanns Museum, IV, S. 68.

Wickhoff, Fr., Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten, im Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, XVI, S. 34. Berlin 1895.

Wölfflin, H., Rafaels Bildnisse, in Spemanns Museum, II, S. 45.

Wölfflin, H., Die klassische Kunst, 3. Aufl. München 1904.

Woermann, K., Michelangelos Leda nach alten Stichen, im Repertorium VIII, S. 405; IX, S. 360. Berlin und Stuttgart 1884 und 1885.

Woermann, K., Hundert Jahre italienischer Bildnismalerei, in der Deutschen Rundschau, VII, S. 32. Berlin 1891.

III. Zur älteren deutschen Kunst

Bartsch, A., Le Peintre-Graveur; 21 Bände. Wien 1803—1821.

Bartsch, A., Le Triomphe de l'Empereur Maximilien (Abdruck der 135 erhaltenen Holzstöcke und der Beschreibung Marx Treitzsaurweins). Wien 1796.

Bayersdorfer, Ad., Der Holbein-Streit. München und Berlin 1872.

Behmer, H., Wann ist die Dresdener Holbeinsche Madonna gemalt worden?, in der Kunstchronik, N. F., XI, Sp. 165. Leipzig 1900.

Bode, W., Geschichte der deutschen Plastik, in G. Grotes Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II. Berlin 1887.

B(ossert), H. Th., Neue Hausbuchmeisterliteratur, in der Kunstchronik, N. F., XXII, Sp. 161. Leipzig 1911.

Bruck, Rob., Elsässische Glasmalerei. Straßburg 1902.

Bruck, Rob., Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßburg 1903.

Burckhardt, Dan., Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel. München 1892.

Deutschen, Von einem, Rembrandt als Erzieher. Leipzig 1890.

Ephrussi, Ch., Albert Dürer et ses dessins. Paris 1882.

Flechsig, Ed., Die Lösung der Pseudogrünewaldfrage, in der Kunstchronik, N. F., X, Sp. 337 ff. Leipzig 1898—1899.

Flechsig, Ed., Cranachstudien, I. Leipzig 1900.

Flechsig, Ed., Tafelbilder Lukas Cranachs und seiner Werkstatt. Leipzig 1900.

Foerster, Ernst, Geschichte der deutschen Kunst, I—V. Leipzig 1851—1860.

Friedländer, Max J., Über H. A. Schmids „Matthias Grünewald" im Baseler Festbuch 1894, im Repert. f. KW., XVII, S. 471—474. Berlin und Stuttgart 1894.

Friedländer, Max J., Die Cranach-Ausstellung in Dresden, im Repert. f. Kunst u. Wiss., XXII, S. 236 ff. Berlin u. Stuttgart 1899.

Friedländer, Max J., Über Michaelsons Cranach, im Repert., XXVII (1904), S. 170.

Friedländer, Max J., Die frühesten Werke Cranachs, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, XXIII, S. 228. Berlin 1902.

Friedländer, Max J., Cranachs Katharinenaltar von 1506, in Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXII, S. 25. Leipzig 1910.

Geisberg, Max, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs des Meisters E. S. Leipzig, o. J. (1910).

Gurlitt, Cornelius, Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.

Kainzbauer, Ludw., Hans Holbein d. J., der „Verbesserte". München 1906.

Kemmerich, Max, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland; München 1907.

Lange, Konr., und **Fuhse, F.**, Dürers schriftlicher Nachlaß. Auf Grund neuentdeckter alter Abschriften herausgegeben. Halle a.S. 1893.

Lehrs, Max, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert. I, Wien 1908. II, Wien 1910.

Leitschuh, Fr., Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande. Erste vollständige Ausgabe. Leipzig 1884.

Lippmann, Fr., Zeichnungen Albrecht Dürers in Nachbildungen. I (Nr. 1—99), Berlin 1883. II (Nr. 100—207), Berlin 1888. III (Nr. 208—333), Berlin 1888. IV (Nr. 334 bis 447), Berlin 1896. V (Nr. 448—588), Berlin 1905.

Meder, Jos., Das Büchlein vom Silberstift. Wien 1909.

Michaelson, Hedwig, Etwas aus Cranachs des Älteren Jugendzeit, im Repertorium f. K.-W., XXII, S. 474 ff. Berlin und Stuttgart 1899.

Michaelson, Hedwig, Lukas Cranach d. Ä. Leipzig 1902.

Muther, R., Chronologisches Verzeichnis der Werke Hans Burgkmairs des Älteren, im Repertorium f. K.-W., IX, S. 410—448. Berlin und Stuttgart 1886.

Muther, Rich., Die Wiedergeburt der Holbeinschen Madonna, in der Kunstchronik, XXII, Sp. 721. Leipzig 1887.

Naumann, Hans, Das Hausbuch und der Meister des Amsterdamer Kabinetts, im Repertorium f. K.-W., XXXIX, S. 293 bis 309. Berlin 1910.

Niedermayer, Friedr., Ist die Annahme eines Pseudogrünewald berechtigt?, in Kunstchronik, XXVII, Sp. 129—132. Leipzig 1881/82.

Niedermayer, Friedr., Noch einmal Pseudogrünewald, in Kunstchronik XVII, Sp. 365—367. Leipzig 1882.

Niedermayer, Friedr., Matthias Grünewald, im Repertorium f. K.-W., VII, S. 134 ff., 245 ff. Berlin und Stuttgart 1884.

Osborn, Max, Albrecht Dürers schriftliches Vermächtnis. Berlin 1905.

Passavant, J. D., Le Peintre-Graveur, 6 Bde. Leipzig 1860—1864.

Pauli, Gust., Ein neues Blatt aus Dürers Skizzenbuch der niederländischen Reise, in Die graphischen Künste, XXXIV, S. 5. Wien 1911.

Redlich, Paul, Simon von Aschaffenburg. Zur Cranach-Ausstellung in Dresden, in der Kunstchronik, N. F., X, Sp. 436 ff. Leipzig 1898—1899.

Rieffel, Franz, Kleine kunstgeschichtliche Kontroversfragen, im Repertorium, XVIII, S. 270 ff., 424 ff. Berlin und Stuttgart 1895.

Rieffel, Franz, Zu Grünewald und Cranach, in Zeitschrift für christl. Kunst, X, S. 170. Düsseldorf 1897.

Rieffel, Franz, Der neue Cranach im Städelschen Institut, in der Zeitschrift f. b. K., N. F., XVII (1906), S. 269.

Scherer, Val., Dürer, in Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Stuttgart und Leipzig 1906.

Schmid, Heinr. Alfr., Zu Hans Holbein, im Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 27. März 1896, Berlin 1896.

Schmid, Heinr. Alfr., Holbeins Darmstädter Madonna, in den Graphischen Künsten, XXIII, S. 49. Wien 1900.

Schmidt, Wilh., M. Grünewald, im Repertorium f. KW., I, S. 411—412. Stuttgart 1876.

Schmidt, Wilh., Zu Grünewald, im Repertorium, XII, S. 39—40. Berlin und Stuttgart 1889.

Schmidt, Wilh., Wolf Huber und M. Grünewald, in Zeitschrift f. b. K., N. F., III, S. 116 ff. Leipzig 1892.

Schmidt, Wilh., Zur Cranach-Ausstellung, in Kunstchronik, N. F., XI, Sp. 145 ff. Leipzig 1899—1900.

Schmidt, Wilh., Altärchen von Lukas Cranach d. Ä., in Kunstchronik, N. F., XV, Sp. 454. Leipzig 1904.

Schestag, Franz, Kaiser Maximilians I. Triumph, im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses I, S. 154—181. — Hierzu die Ausgabe des Holzschnittwerkes in 137 Tafeln. Wien 1883—1884.

Seidlitz, W. v., L'exposition Cranach, in Gaz. d. Beaux Arts, 1899, II p. Paris 1899.

Steinhausen, W., Was ist deutsche Kunst? Frankfurt a. M. 1901.

Terey, G. von, Albrecht Dürers venetianischer Aufenthalt 1494—1495. Straßburg 1892.

Thausing, M., Dürers Briefe, Tagebücher und Reime usw., übersetzt usw., in Eitelbergers Quellenschriften für Kunstgeschichte. III, Wien 1872.

Vogel, Jul., Zur Cranachforschung, in Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XVIII, S. 219. Leipzig 1907.

Voll, Karl, Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer in Darmstadt und ihre Kopie in Dresden, in Vergleichende Gemäldestudien von Karl Voll. München und Leipzig 1907.

Woermann, K., Dürers Dresdener Bildnis von 1521, im Repertorium f. K.-W., VII, S. 446; VIII, S. 436. Berlin und Stuttgart 1884 und 1885.

Woermann, K., Wissenschaftliches Verzeichnis der ausgestellten Gemälde der Cranach-Ausstellung Dresden 1899. Dresden-Blasewitz 1899.

Woltmann, Alfr., und **Woermann, K.**, Geschichte der Malerei. Leipzig I, 1879; II, 1883; III, 1888.

Woltmann, Alfr., Hans Holbein und seine Zeit. I, II, 2. Aufl. Leipzig 1874 und 1876.

Wustmann, R., Zur Datierung der Werke Cranachs, in Kunstchronik, N. F., XX, Sp. 300. Leipzig 1909.

Zahn, A. von, Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung in Dresden. I und II, in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, V, S. 147, 193. Leipzig 1873.



GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01048 6856

